

بكتور أحمد عثمان

الأدب الإغريقي

تراثا إنسانيا وعالميا

- اللوحة والشعر التعليمي
- الشعر الفني
- الدراما قمة النضج الشعري
- النثر وفنونه
- الأدب الكلاسيكي

الطبعة الثانية



دار المعارف

تصميم الغلاف : محمد أبوطالب

الإهداء

إلى طه حسين

ومستقبل الثقافة الكلاسيكية

في مصر والعالم العربي

ع. ١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

إن أى أدب يمتلك شاعرا مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس، أو حتى كاتبنا ناثرا مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قل خطيبا مثل ديموستينيس أو مؤرخا مثل هيرودوتوس أو ثوكيديديس، أى أدب يمتلك واحدا فقط مثل هؤلاء المؤلفين قين بأن يصبح أدبا عالميا وإنسانيا خالدا. فما بالنا بالأدب الإغريقى الذى يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقى قد وصل إلينا كاملا؟ فما يبعث على الأسف حقا أن الغالبية العظمى من كتابات الإغريقى الأدبية قد فقدت، وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مثلا بشعراء الثالوث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسه فى الباب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا!. وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيديين آخرين سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شيء البتة لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقى التراجيدى ككل لا يعدو الفئات المتبقى من مائة كانت ضخمة وخافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتي قد تكون أفضل أو أسوأ مما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييما للأدب الإغريقى ليس - ولا يمكن أن يكون -

مكتملا لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التي وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول أن صورة الأدب الإغريقي بالنسبة لنا لا زالت غامضة في بعض النواحي ومجهولة في نواحي أخرى. ونحن في كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدد هذه المسألة أو تلك. وفي أحيان كثيرة نعلم في حديثنا عن هذا الأدب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة أى على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التي فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علما قبل أن يشرع في تقليب صفحات هذا الكتاب وهي أن الأدب الإغريقي في مجمله أدب شفاهي مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريقي عندما شرع فقهاء ونحاة الإسكندرية في تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة السماعية أى الصوتية المميزة للأدب الإغريقي تمثل عقبة كئودا في سبيل إستيعابنا الكامل لروائعه. ذلك أننا بالضرورة في عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريقي بدلا من أن نسمعه يلقى علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيقى (في حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيم ذلك؟ لا يستطيع المحدثون مهما أتقنوا اللغة الإغريقية أن يفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حشد تذوق الجانب الصوتي في الأدب الإغريقي. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريقي مترجما ومن المعروف أن الترجمة في غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسيما إذا كانت شعرا - ومن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتي في اللغة الأدبية الإغريقية نثرا كانت أم شعرا.

ولقد إنقطف العلامة الأشهر كيتو (H.D. F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثري (W.K.C. Guthrie) فحواها « أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا في كثير من النواحي شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير* ». وكتب السير س.م. باورا (C.M. Bowra) - وهو أحد مشاهير علماء الكلاسيكيات في إنجلترا - كتابا عن الأدب الإغريقي نشر عام ١٩٦٦ وجاء في مقدمته « يحتاج كتاب عن الأدب الإغريقي

وتاريخه بالمعنى السليم للكلمة إلى فريق عمل كبير من العلماء وينبغي أن يتكون مثل هذا الكتاب من عدة مجلدات» ثم يضيف قوله «ومثل هذا الكتاب لا وجود له في اللغة الإنجليزية*».

ولست أدري ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تمتلكه مكتبتنا عن الأدب الإغريقي! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حركة إحياء التراث الكلاسيكي إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون أنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافي الذي يغطي الأدب الإغريقي تغطية شاملة فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريقي لا يعدو أن يكون مجرد قشور طفيفة. وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحتى الآن تعد بمثابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المجهول. وبكل صراحة يمكن القول أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص في باطن الأدب الإغريقي واستخراج جواهره ولآلئه.

ولا يزعم الكتاب الذي نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لا بد قبل ذلك من أن تتوفر للقارئ العربي خريطة عامة - ومفصلة بعض الشيء - لمراحل تطور الأدب الإغريقي وأهم فنونه واتجاهاته. فالقارئ الذي ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة وذلك أمر ضرورى ومبذى لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح. الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هى التى تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذى بين أيدينا هذه المهمة القمهدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع المنهج التاريخى للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتى تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريقى نفسه. وفى الواقع إقتصاد الكتاب فى تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب ضيق المجال وليس لأى سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المنهج التاريخى لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال

أن نفهم المسرح الإغريقي دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية أو دون أن نلق نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الدينية والاجتماعية والاقتصادية وكذا الظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتماعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسة وضع المرأة في البيت وفي المجتمع ككل، ومن الضروري أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة في ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية. هذه كلها أمور لا غنى عنها لمن يشرع في دراسة المسرح الإغريقي على سبيل المثال فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة في هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا أن لا نستغرق في تفاصيل الخلفية التاريخية للأدب الإغريقي ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية في مؤلفات هذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدب ووظيفته. وساعدنا في تحقيق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريقي قد تطور فنيا من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعي للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذي تقابل طفولته الشعر الملحمي حيث لا يتحدث الأطفال في العادة إلا عن أجداد الآباء والأجداد. أما الشعر التعليمي فيمثل مرحلة الصبا أي مرحلة تلقي العلوم والدروس. ويأتي الشعر الغنائي تعبيرا عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من إهتمام بالذات وتأجج في العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعتبر بالأدب الإغريقي إلى مرحلة الرجولة الناضجة. وفي غضون ذلك ينمو النثر الأدبي رمز الحكمة والتعقل أي سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة في الزحف على آداب العصر الهيلينستي وتتوطن أمراضها في الإسكندرية. وفي سن الشيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريات الماضي. وسواء قبلنا تشبيه الأدب الإغريقي وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو رفضناه فإنه من الواضح أن هذا الأدب قد اتخذ مسارا تطوريا طبيعيا دون أن يقفز فجأة من عصر إلى آخر ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفنى للأدب الإغريقي فى ثنايا تناولنا التاريخى له فىتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر

مع مشاكل الإنسان في كل زمان ومكان أى المشاكل الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسان نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجاوب معه فنتيجة مضمونة. يعالج الأدب الإغريقي موقع الإنسان في هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقي أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله في هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعلوية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة. ذلك أن النقد غالباً ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادي يصل المرء إليه كنتيجة للمراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوقى. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريقي إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها فيخوض في حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريقي لا يتركز على الآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة في صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلاً من قبل. فالكتاب الإغريقي يقف بقلمه مزروعتين في تربة الأرض محملاً في السماء لأن هذه التربة هى ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يخلق بخياله إلى أجواز الفضاء سائجاً في عالم الميتافيزيقيا والأساطير ومعايشاً للأفلاك والآلهة تظل قلماه مغروستين في التربة لسبب بسيط جداً وهو عدم وجود حاجز فولاذى يعوق إتحاد الأرض بالسماء في العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه في الأدب الإغريقي منذ بدايته أى في عالم هوميروس وحتى آخر مراحلها مع تفاوت في الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقدمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبى - شعراً ونثراً - عند الإغريق. ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأى مؤلف مهما كان النوع الأدبى الذى يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفياً. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمراً مهماً للغاية أى أنه لما كانت الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحياناً بدايتها - وهذا ما تتفق فيه جميع الشعوب - فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الأسطورة يعد مثلاً

مبكرا ودرسا مفيدا في كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. ويصدق هذا على هوميروس نفسه الذي يمثل الصفحة الأولى في كتاب الأدب الإغريقي. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التي يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين الذين ربما كانوا قد أخذوها عن الشرق الآسيوي أي من حضارات الشرق القديم. المهم أنه كان من الطبيعي أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. ففي كل فن من فنون الأدب الإغريقي نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلق الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة لكي يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدبي في بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب - حصيلة جهدنا المتواضع - قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه. وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة - بإذن الله - من الكتب والدارسين الأكثر عمقا وتحصصا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادرا على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد في دنيا الثقافة الكلاسيكية. بالعالم العربي.

ولما كنا قد نشرنا جزءا كبيرا من هذا الكتاب في سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان «الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا» فقد لزم التنويه إلى أننا في هذا الكتاب الذي بين أيدينا قد وسعنا بعض الشيء في الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغريقي والأدب السكندري. وإذا كنا بتلك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأدب الإغريقي فإننا في الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الرومان والبيزنطي وذلك في مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفا حوارا واسعا النطاق على إمتداد الوطن العربي كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه في المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة بالإضافة إلى الدراسات المتخصصة والكتب

والرسائل الجامعية التي إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتفى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريق على نحو ملحوظ ومثمر. لقد ألدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد كتابنا هذا للنشر. فقد كانت لهم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا في الجزء المنشور سلفاً من كتابنا فحسب بل وفي التراث الإغريق برمته وفي علاقته بالحضارة الإنسانية ككل.

ففي ندوة «مع النقاد» بالبرنامج الثاق الإذاعي وتاريخ ١٩٨٤/١١/٢٨ أثنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناءً مستطاباً ثم أخذ عليه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية في معرفة وممارسة فن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتمام خاص بالمسرح المصرى القديم فهو الذى سبق أن ترجم كتاب إتين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. ويختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضل مصر وبلاد الشرق على الحضارة الإغريقية لأن أول عنوان فيه يتناول المصادر الشرقية لأشعار هوميروس. وإن كان ذلك لا ينفى إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيل فإنها لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقتطف جزءاً صغيراً من حديث الدكتور عبد المنعم تليمة - أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة - فى ندوة «جمعية الأدباء» يوم ١٩٨٤/١١/٢١ إذ قال :

«ثلاث مآثر تصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نظر بهذا الأمر وبهذا الميدان. أول شيء أن المؤلف على وعى كامل بأن القضية أو الإشكالية التى تواجه الآداب الحديثة هى إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صفحاته الأولى إلى آخر صفحة فى الكتاب وهو يؤكد تماماً على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان فى أنه إستوعب ما سبقه من تجارب ومحاولات فى الموروث اليونانى الشعبى القديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنضاجاً لموروث قديم وكيفية مخصوصة، فذة وعبقرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسعدنا نحن أصحاب الدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مع الموروث البشرى إنسانياً كان هذا الموروث أو قومياً. الأمر الثانى فى هذا الكتاب الذى نحمده ونقف أمامه طويلاً

أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في هذا الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومي الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا... لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سببًا وإنما إتخذ سبيل العلم الحقيقي. فهو لم يباه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاوره إنسانية تتجاوزها الحضارات... أما المسألة الثالثة فهي مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريقي فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا أيما إيغال في التعرف على تلك المصادر الإغريقية».

واعترض الدكتور عبد النعم تليمة على فكرة التطور الطبيعي للأدب الإغريقي وهو في ذلك يتفق مع الدكتور يحيى عبد الله أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية الذى أثار نفس الاعتراض فى الندوة الإذاعية المشار إليها سلفاً. وفى هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريقي قد تطور آلياً من الملحمة إلى الشعر التعليمى فالشعر الغنائى والدرامى وهلمجراً. بل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب فى العالم تطوراً آلياً. ودليل ذلك أن الكتاب الذى بين أيدينا حافل بالتداخلات الموجودة فيما بين الأجناس الأدبية التى يقدمها. وهى تداخلات بدأت مع النشأة والتطور واستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلاً فى الباب الأول عن الشعر الملحمى ونقول عصر الملاحم فهذا لا يعنى سوى أن الغلبة كانت لهذا النوع الأدبى. ولكن الإزدهار الملحمى نفسه هو الذى تمخض عنه الشعر التعليمى. وفى ظل الإثنين ولد الشعر الغنائى ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارها وهكذا. وسدراستنا للظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وجدنا فى ذلك تطوراً طبيعياً، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين ساهموا فى إثراء النقاش حول الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. ولا ننسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخرى قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريقي بإعتباره أدباً شفوياً مسموعاً لا مكتوباً مقروءاً. والنقطة الثانية أن

هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة ضبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.
ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية
تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريقي
والروماني، وهذا ما يبحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.
والله ولي التوفيق.

أحمد عثمان

القاهرة في ١٩٨٦/١١/٢٣

البَابُ الْأَوَّلُ

طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمي

«دعنا نبدأ في أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون اللائي يملكن
جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع
القرمزي وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن في مياه
بيرميسوس أو نبع هيبوس، أو أولمبوس المقدس قن برقصات ساحرة
ورشيفة فوق قمة الهيليكون، ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن
من ذلك المكان ليلا يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن
يغنين بصوتهن الرحيم ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس وهيرا
مليكة السماء والأرض»

هيسيودوس

الفصل الأول

هوميروس المبدع الأول

١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهوميرية

لا تشغل الدراسات الهوميرية المهتمين بالشعر الملحمى فحسب بل تهم أيضا كل من له علاقة بدراسة الآداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو ينبوع الأدب الإغريقي الذى إنبتق جارفا من فة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك ونهل منه كل من جاء بعده فى الأدب الإغريقي والرومانى ثم الأوربى والعالمى. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقول أفلاطون أن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعا هيمنة تامة^(١). ويعتبر هيراكليطوس أشعاره منجما لا ينضب معينه من الورد الديدنى والحكمة الفلسفية^(٢). ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل إمتد إلى فنون النثر لأن الناثرين تعلموا منه كيف يردون قصة طويلة فى أسلوب أدب شيق، حتى أنه يمكن إعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس بمرور الزمن فى نظر معجبيه من الإغريق والرومان أشاعر الذى لا يخطئ. إذ لابد دائما من البحث عن المعنى الخفى الذى لم نعيه أو نستوعبه، ولا مناص فى النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون. وفى العصور الوسطى أصبح هوميروس (وفرجيليوس) منبعا لكل فتوى ومصدرا لكل حكمة ودرسا فى كل فن فلا مفر من إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أى إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه فى أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم لاهوتية.

وعز على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه فقدسوه. وتعدر على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه وقالوا أنه أسطورة من الأساطير. وهكذا نشأت أعوص مشاكل التاريخ الأدبى أى المشكلة الهوميرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - في بداية تاريخ الأدب الإغريق هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن اسمه هوميروس Homeros - ويعنى إما «الرهينة» أو «الأعمى» أو حرفيا «الذى لا يبصر» (ho me horon) - منحوت أبدعه الخيال الأسطوري. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الاسم. ثم خفف هؤلاء من غلوائهم وقالوا أنه كان هناك على الأقل شاعران بهذا الاسم أحدهما نظم «الإلياذة» والآخر هو مؤلف «الأوديسيا». وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهومرية تبدأ من العصر السكندري عندما بذرت بذور الشك في نسبة الملحمين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة «الفاصلين» (chorizontes) أن يكونا لشاعر واحد. وقال بعضهم أن «الإلياذة» من نظم هوميروس الشاب المتحمس أما «الأوديسيا» فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أى فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامى «ومن ثم فيمكن للمرء أن يشبه هوميروس في الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب»^(٣).

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهومرية^(٤). لا يفوتنا التنويه إلى أن أول من أعطاها الطابع الأكاديمي المثمر هو العلامة الألماني الأشهر ف.أ. فولف بكتابه «مدخل إلى هوميروس» (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥م. وبلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس إعتبر فولفياً أى من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية في القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون في عصر نشأتها الذى لم يعرف فن تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال المتتالية لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أى عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دورا مهما في تطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت مخلصه وجادة وهى التى اجتذبت الكثير من الأعلام للكتابة عن هوميروس، وهى التى لفتت الأنظار إلى كثير من الجوانب والتفاصيل التى كانت مهملة من قبل. ونعنى بعض النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار

وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمي يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الأمر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل في مثابة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوي متناقل ثم يعيد إفرازه في شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تك نهائية قط بل أدخلت عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما نملك من أشعار بصفة عامة أما إذا دققنا في التفاصيل والجزئيات فلربما نخرج بشيء آخر^(٤).

وجدير بالذكر في هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية في ألمانيا أى الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقاننا يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفيا متحمسا أثناء تأليفه «هيرمان ودوروثيا» بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها في بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر* ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية في صلب «الإلياذة» و «الأوديسيا» فإن جوته آمن بأن عددا من أتباع أو «أبناء هوميروس» (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحمتين تأليفا جماعيا. بيد أن جوته عاد ليعدل في آرائه فيما بعد وأثناء تأليف «قصة أخيلليوس» وأصبح أكثر ميلا للإعتقاد بوجود وحدة تأليفية في الملاحم الهومرية. أما الناقد الألماني الكبير شليجل فقد شايح فولف بلا أدنى تحفظ. ولا يتسع المجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين يميلون الآن إلى أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحفا ودرسا، تمحيصا وتدقيقا في هذه

* تعود كل التواريخ المذكورة في هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفي المرات القليلة التى سنشير فيها إلى السنوات الميلادية ستبها بالحرف م.

الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيدا من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نعبئ هذا الاتجاه وتدعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى في هذه المشكلة الشائكة نشيد بالثمار النافعة التي جنتها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهومرية قد أغفلت جانبا مهما ربما يلعب دورا جوهريا في حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعني المصادر الشرقية للملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضخمة ولا يتسع كتابنا هذا للخوض في غمار تفاصيله وسنكتفي هنا بلمس أهم الجوانب. وبادئ ذي بدء نرى لزاما علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغريق كما يظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أى الهيلينيون) في شمال البحر الإيحيى كان هذا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج في بلاد سومر وأكاد ومصر. وفي منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيحيى وبدأوا يظهرهم قدراتهم الحضارية واتصلوا بالحضارة المينوية في كريت كانت حضارات آسيا الصغرى - مثل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية في أوجاريت أى رأس شامرا في شمال سوريا - قد عرفت الفن الأدب وممارسته بدرجة عالية من الوعي والوضوح وبلغت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الدروس الأولية في مضمار المدنية والتحضّر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكون واللاهوت، وكذا بعض التراتيل والأناشيد التي تمجد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموتى. يقول بعض علماء الأساطير أنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكام السماء أى التسلسل في أنساب الآلهة. وهى الفكرة التي نجدها في أشعار هوميروس، وإن لم تتبلور إلا في قصيدة «أنساب الآلهة» لهيسودوس كما سنرى في الفصل التالى من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضا تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أصل كل الأشياء وهى التي أصبحت فيما بعد أساسا للفكرة الفلسفية التي صاغها ثاليس (طاليس) في نظريته القائلة بأن الماء هو الأصل الثابت والأزل في هذا الكون^(*).

ولربما تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا مما يأخذون عن الغير شيئاً جديداً يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم. واتجه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوه من عندياتهم وطُبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هى أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريق. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمى الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التى تتغنى بأعجاد الالهة والتى كانت تلقى أو تتشد فى الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم سوى أسماءهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أولى المسابقات الشعرية التى كانت تقام فى بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت فى دلفى مركز العبادة القديم^(١). ومن ثم كان الشعر الملحمى فى بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذى كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الدينى قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنه كانت هناك أشعار تتشد حتى قبل الحروب الطروادية، وهى أشعار تركت بصماتها بالطبع على الملاحم التى نظمت لتروى أحداث هذه الحروب.

ويبدأ الأدب الإغريق بالنسبة لنا - بل ولإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأوانى أو منحوتة على الحجر وعثر عليها فى أماكن متباعدة مثل أثينا وإيثاكي وبيراخورا (على الخليج الكورنثى) وإيسخيا (على خليج نابلى فى جنوب غرب إيطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشذرات متصل بموضوع الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحب والرقص والصدقة وما إلى

ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقريباً وتكريماً. وكلها منظومة في الوزن السداسي ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب في أننا لا نملك شيئاً من النتاج الأدبي الإغريقي قبل منتصف القرن الثامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ فلما عرفوها إستطاعوا في خلال أربعة أو خمسة قرون أن يكتبوا بها أدباً من أرقى الآداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التي وصلت إلينا منه كما أن هذه الملاحم لا بد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماضٍ طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها في غياب فن تدوين الأدب لم تكتب ولكنها أقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرناً بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقرؤة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذا التراث الشعري الشفوي - المفقود الآن - وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريقي.

ويشئ من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالى عام ١٦٠٠ - ١٢٠٠ أى إلى عصر الحضارة التي سماها القدامى بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر إسم «الآخيون» أو «الأرجيون» أو «الدانائون». على أن الإسم الأول هو الأكثر شيوعاً وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أى الهيلينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت في كنوسوس بكريت وفي موكيناي نفسها وكذا في بيلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاسم هذه اللغة الفقيه النابغة ما يكل فينترس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدعة تعادل إنجاز شامبليون الفرنسي بالنسبة للحضارة الفرعونية عندما حل رموز الهيروغليفية المنقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريقي والديموطيقى على نفس الحجر.

ذلك أنه في أواخر القرن الماضى تمكن هينريش شليمان من العثور على موقع طروادة وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوونيسوس وإكتشف أكروليس مدينة

أرجوس وموكيناي (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م). وتوالت بعد ذلك عدة إكتشافات أثرية أخرى في مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ولوحظ أن مساكن زعماء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجي مبني من صخور ضخمة للغاية مما جعل إغريق العصر الكلاسيكي يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقمة جيجانتييس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفي موكيناي كان المدخل الرئيسي للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعي مضاد من ثلاث جهات في وقت واحد. أما البوابة فتحمل في مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثي الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبي عمود ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما في الأصل تواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم. وعثر شليمان في مقابر الملوك والأمراء بموكيناي على أسلحتهم ومجوهراتهم وأقنعتهم الجنائزية المصنوعة من الذهب، وهكذا ثبت أن هوميروس صادق في وصفه لمدينة موكيناي على أنها «غنية بالذهب». ومن الجلي أن مثل هذه الكنوز الضخمة ما كان للأخيين أن يحصلوا عليها إلا بعد أن خاضوا غمار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة في بلدان بعيدة من الأرجح أنها بآسيا الصغرى موطن الممالك القديمة والغنية. ولقد إعتقد شليمان أنه قد عثر على مقابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغيرهما من أبطال الحرب الطروادية. بيد أنه ثبت فيما بعد أن هذه الأشياء تنتمي إلى عصر ما قبل هذه الحرب أي إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد إكتشف فيما بعد «كتر أتريوس» وهو قبر والد أجاممنون الذي ينتمي إلى القرن الرابع عشر. ثم عثر على قصر أجاممنون نفسه. المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهي على شكل خلية النحل - تنهض دليلاً قوياً على قوة وثراء ملوك موكيناي وبراعة مهندسيهم المعماريين وتقدم صناعتهم ولاسيما المجوهرات الذهبية والفضية والأحجار الكريمة وكذلك الآواني الفخارية التي تحمل رسوما رائعة. وتم العثور في هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع بيد أن الفنون قد

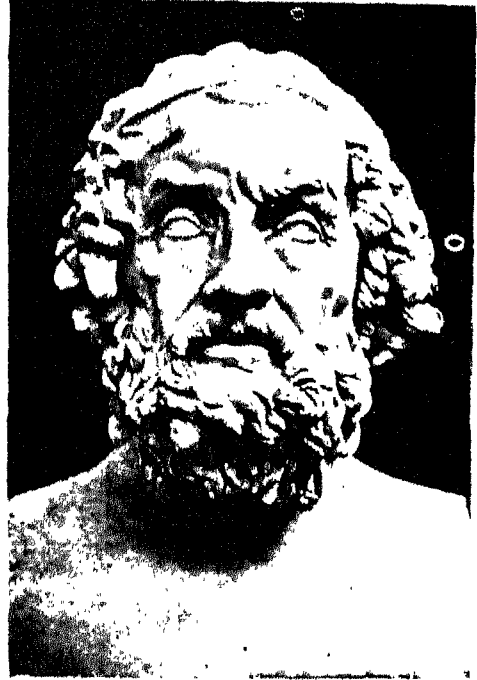
تطورت في ظلها تطورًا ملحوظًا. فاحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة وإن اقتصر دوره في الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناء الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجرى في عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. وإعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأجداد قصصا خالدة تعالج موضوعات نبيلة وعجيبة إلى النفس وقصصا أخرى غريبة تعالج موضوعات مفزعة غير محببة. وقالوا أن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل في الزمن السحيق.

كان للعصر الموكيني نظامه الإدارى والبيروقراطى وكذا نظامه فى الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوائح فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضى أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إلى ذلك. ونظام الكتابة الموكينية (Linear B) ليس أبجديا بمعنى أنه مقطعى يتكون من حوالى سبع وثمانين علامة دالت على الحروف المتحركة والسائكة التى تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الإختزال فى عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية بل إقتصر إستخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعنى أنه لم يستخدم فى تدوين الأدب. وعندما إختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدورى الكاسح حوالى عام ١٢٠٠ كان الشعر لا يزال ينشد ويتناقله الناس شفاهة لكتابة. وتراكم هذا الموروث الشعرى من جيل إلى جيل فى جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغرى التى وصلها الإغريق منذ حوالى عام ١١٠٠.

لا تتضمن الملحمتان المومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب. فالعلامات الميته (semata lygra) المشار إليها فى «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثنايا أسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. ولربما إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر ولكننا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول



شكل ٢
بوابة الأسود في موكيناى بمنطقة أرجوس



شكل ١
تمثال هوميروس يعود للقرن الثالث ق. م، تم اكتشافه
عام ١٧٨٠ في بايى Baiae بإيطاليا وهو محفوظ الآن
بمتحف نابلى



شكل ٣
إحدى اللوحات التي عُثِرَ عليها في كنوسوس بكريت،
وتحمل الكتابة المسماة Linear B والتي تُزَوَّجُ بها
١٤٠٠ ق. م

هو المتمثل في حضارة الآخيين الوافدين من الشمال. والعنصر الثاني هو التراث المحلى للبلادانيين أقدم سلالة سمعنا عنها في بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية. وبما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق. أما الأثر الشرقى - ولاسيما الفرعونى والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج إلى تأكيد. وكان الآخيون في آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير واستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون في الأصل شعبا من الآمين فإنهم عندما قلموا من الشمال في إتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد. وتبينوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شائعا في بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الأخرى أى الموكيني. وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الإغريق الأبجدية السامية الشمالية والتي أسموها «الحروف الفينيقية»^(٧) (grammata phoinikeia) وهى حروف تشبه إلى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا. ولقد طور الإغريق في هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن بإسم اللغة الإغريقية والتي لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة التي يتحدث بها اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم «يستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات في النهاية»^(٨). وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التي إستعاروها فقد إستخدموا في البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا تلك العلامات بأشكال مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم في النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التي هى أصل الأبجدية السلاتينية وبالتالي فهى جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضا. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

ويقدم الباحث بيدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنها تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة^(٩)، أى أنها تقعان عند مصب تراث شعري

عريق له عدة رواقد وما لا شك فيه أن التقدم في فنون الكتابة والنسخ والتوسع في تدوين الأدب يأتي على حساب عمل المنشد للمحمى (aoidos) الراوى للأحداث البطولية. أى أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى ثلاثت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة. وكان من الممكن أن تتحور وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثيني بيسيستراتوس ويؤسس نظاما جديدا للإنشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودي، حيث إختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا (rhabdos). وكان عليه أن يغنى في كل مرة قصيدة مكتملة، أى أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث إنتهت السابقة (ex ypolepseos). النظام الإنشادى الذى أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة إعتادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه في أى وقت، وهو النص الذى صار يعرف بإسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس. وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد في تقنية الشعر الملحمى، وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن كان قد بلغ قمة النضج أصلا. ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥م تقريبا - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية في الاسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بتائجها - وقال إن بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى إبان القرن السادس «قد رتب كتب هوميروس التى لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه»^(١١). وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا - كانت تنشد في أعياد الباناثينايا الأثينية فيما قبل عام ٥٢٧.

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، ففى مثل هذا المسار المطرد للأشعار الهومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغانى الملحمية الصغيرة والمناسبة لحفلات الإنشاد والسمر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغانى إبتداء. وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتي فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى لا فى بدايته. وعليه فإن التفكير

المنطق يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الثامن. ولكن علينا أن نضع في الاعتبار أن هذا التفكير المنطق - وهو كل ما نملك - يمكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بوجود هوميروس ونسبة الملحمين «الإلياذة» و«الأوديسيا» إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذى عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التى يصف أحداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الداخلية المستمدة من نص الملحمين فهى أيضا متضاربة وغير مؤكدة فثلا يقال أن الإشارة الواردة فى «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٠٢-٣٠٣) والتى تتحدث عن تمثال فى وضع الجلوس تشى بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الثامن حيث بدأ فن النحت الإغريق يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا من تأثير النحت المصرى. بل إن وصف درج أجاممنون فى نفس الملحمة (الكتاب الحادى عشر بيت ١٩ ومايليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا الإشارة إلى إستخدام الفيلق (phalanx) فى الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هوميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمنى لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هوميروس وهى ما بين ٨٥٠ و٧٥٠.

ومما لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافى يمكنها من السيطرة على الممر الإستراتيجى أى مضائق الدردنيل والسفور البحرية التى تصل البحر الإيغى بسواحل البحر الأسود الخصبية. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الأخرين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذى يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة - أى خطف هيلينى زوجة ملك إسبرطة مينيلوس على يد الأمير الطروادى باريس - فهى الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسى المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيلينى أصلا. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هى رواية أسطورية، أى الرؤية الشعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل فى تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و١١٨٣ برأى معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف

أحداثا تاريخية قديمة جدا بالنسبة له إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعري المألوف والتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار «الإلياذة» و«الأوديسيا» من خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتجولين. ولكن إغريق العصر الكلاسيكى إعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعلينا أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعارا أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلا - إن وجد - مؤلفها. وبغض النظر عن الفوارق بين الملحمتين إلا أن روحهما العلة واحدة. يقول باروا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس - سواء أكننا نعنى به شاعرا واحدا أو عدة شعراء - كمؤلف لهاتين الملحمتين^(١).

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه في ملحمتيه «الإلياذة» (حوالى خمسة عشر ألف بيت) و«الأوديسيا» (حوالى إثنا عشر ألف بيت) فلقد إستدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتماعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء بل ومن مكانة جمهوره أيضا لأنه كان ينشد أشعاره في بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيحاته الشعرية - وهذا ما سنعود إليه - مستمدة من بيئته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بسطاء الناس بحرفهم اليدوية وأعمالهم الزراعية والرعية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعرا فقيرا وأعمى أو على الأقل فقد البصر في أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جاءت من الإعتقاد الشائع لدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحميين كانوا في العادة من كفيفى البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومرى «إلى أبوللو» (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيون لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعرف ما هو أيون أكثر مما يعرف عما هو دورى أو أيول. وينازع خيوس في الإدعاء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والجزر وفي مقلمتها مدينة سميرن (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هي الراجحة. وبها يعقد كل عام مهرجان «الهومريات» الذى به يحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

٢ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس ؟ هذا سؤال من الطبيعي أن تتعذر الإجابات عليه بتعدد الزوايا التي نقرب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن - على حد قول كيتو- أن نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإنشاد. وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتمام بالسمات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل برأى كيتو أن نفعل نقيض ذلك، أى أن نهتم بالصفات الشعرية في ضوء الجوانب الأخرى^(١٢).

وفي الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية في ملحمتى هوميروس «الإلياذة» و«الأوديسيا» محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتسييل الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهومرية ولاسيما تقنية الإنشاد الشفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيرا ضخما على الأدب الإغريقى برمته. على أن معالجتنا للشكل الفن الهومرى لن تنسينا المضمون. ومن ثم سنتناول بعض القضايا الإنسانية التي تثيرها ملاحم هوميروس ولاسيما ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضا مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

(أ) وحدة الموضوع :

لا تعالج «الإلياذة»^(١٣) سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة في الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجاممنون في حق خريسيس الكاهن، فلجأ الأخير يجار بالشكوى للإله الذى يخدم في معبده أى أبوللون الذى كان على أية حال يؤيد الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجاممنون أن لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع محظيته خريسيثيس (ويعنى إسمها بنت خريسيس من خريسي وهى المدينة التى أقيم بها معبد أبوللو) إلى ذوبها. وعلى مضمض وافق أجاممنون أن يعيدها شريطة أن تسل إليه

محظية أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق واسمها بريستيس (أى بنت بريسيوس من بريسي مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليوس شروط أجائمنون، ثم امتثل للأمر بعد ذلك غاضبا واعتصم في خيمته ممتعا عن الحرب، وساح بشكواه لأمه الربة ثيتيس التي بدورها توسلت إلى زيوس أن ينتقم لابنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلما مضللا لأجائمنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد الطرواديين سيأسر المدينة. والتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وانتهت موقعتهما بنجسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن برياموس كان يستطيع أن يعرض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة والتي تمثل العمق الاستراتيجي له. ومن ثم كان موقفه أفضل من أجائمنون الذي كان عليه في حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التي تفصله عنها مسافة بحرية طويلة. ولذلك انسحب أجائمنون بجيشه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس يعرض عليه أن يعيد له بريستيس مع تعويض مناسب. ورفض أخيلليوس الصلح وفكر أجائمنون في التخلي عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب ديوميديس. وفي جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءا من الجيش الطراقى الذى جاء بمد العون لبرياموس. ويحققان بذلك إنتصارا سريعا ويقتلان القائد الطراقى نفسه ريسوس ويأخذان عربته الحربية بخيولها كغنيمة ثمينة. وشجع ذلك أجائمنون على إستئناف الحرب في الصباح التالى حيث جرح واضطر كثير من القواد الإغريق إلى الانسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الأخرى إلى المعسكر نسانية. بسل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجماتهم المضادة على المعسكر الإغريق نفسه وبنجاح، برغم أن هيرامليكة السماء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحنته من المعركة إلى فراشها حتى لايعين الطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الامامية الاخيرة وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية على الشاطئ، وشرع يحرق أحدها. وعندئذ سمح أخيلليوس لاتباعه أى الميرميدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالإشتراك في الحرب. بل إنه سمح للأخير بأن ينسحب بأسلحته لكي يثدع الطرواديين ويظنون أن أخيلليوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أى ساربيدون قائد القوة الليكية. وطارد فلوطم حتى أسوار طروادة نفسها التي حاول أن يفتحها

وصده عنها الطرواديون بإستاتة. ووقف أبوللو نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوربوس وقضى عليه هيكتور للأبد حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار يجارب بها.

ويعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمى في «الإلياذة» ونقطة التحول. لأن أخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التي تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيما بعد هوميروس بفترة طويلة لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريق في حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريق وزأر بصيحة الحرب حتى ذعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس في إقناع رب الصناعة والحداة هيفايستوس أن يصنع لابنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة في وصفه للدرع. وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية ويهزمهم شر هزيمة ويقتل قائدهم هيكتور، مع أنه - أى أخيلليوس - يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القائد الطروادى. إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتتخذ معاملة أخيلليوس الوحشية لجثة هيكتور - حيث ربطها في عجلته ولف بها حول أسوار طروادة - على أنها تعكس حقيقة مولده خارج منطقة آخيا، أى نشأته في فثيا بشاليا وهى منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكينى.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية فى الجرى والمصارعة وغيرها. وبعد مرور إثنتى عشر يوما على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسى من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبية برياموس فى مقابل فدية. يدفعها هذا الملك المسن الذى جاء ليلا وفق مشورة الآلهة وتأييدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التى حفظتها الآلهة من العفن وتدفن على النحو اللائق وتالبكاء على هيكتور الذى مات دفاعا عن الوطن تنتهى «الإلياذة».

وتدور «الأوديسيا»^(١٤) حول موضوع شائع في كافة الآداب القديمة أى غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود في الوقت المناسب أى في آخر لحظة وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ «الأوديسيا» بإنعقاد مجلس الآلهة في غياب بوسيدون إله البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتسال الربة أثينة المهتمين لماذا يحتجز أوديسيوس في جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكي يعود إلى وطنه؟ ويتفق زيوس معها في الرأي بأن شيئا ما لا مفر من عمله على الغور، وبرغم عداوة بوسيدون لهذا الإنسان. ويرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليسو عروس الجزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيأمرها بإطلاق سراحه. وفي تلك الأثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيلياخوس بن أوديسيوس في جزيرة إيثاكي موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس المخلصة بينيلوى وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد كل واحد منهم أن يفوز بها زوجة له على أساس أن أوديسيوس قد مات. ولكن بينيلوى تقضى معظم وقتها في عقر دارها بينما يعربد الخطاب ويسرفون في الإنفاق على ولائهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. وتنصح أثينة تيلياخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيلياخوس الذى بمساعدة أثينة - متخفية في هيئة ميتور الصديق القديم لأوديسيوس - يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه في طريقه إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى ميناء بيلوس (نفاينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أى نيستور ومن ملك الثانية أى مينيلوس أن أباه حتى يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليسو التى تحاول إغراءه بالبقاء معها والزواج منها على أن تمنحه الخلود.

ونقلنا هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليسو حيث وصل هرميس ونقل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر. وتقرر كاليسو على مضمّن أن تحلى سبيل أوديسيوس لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الأرباب. بل وتمد أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلا. بيد أن إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلق به عاريا فوق شواطئ الفساياكيس (أو

الفاياكين) والتي تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها توجيها ذاتيا وتسيح على سطح الماء في سرعة تضارع سرعة الطيور في أجواز الفضاء. وهناك إلتقى أوديسيوس بناوسيكيا بنت ألكيتووس ملك الفاياكين فاعتنت به وقلعته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه الهدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد أكلى اللوتس الذين أعطوا بعض رفاقه ثمارا مما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى في البقاء بأرض أكلى اللوتس* هذه. بيد أن أوديسيوس أرغمهم على الصعود إلى السفينة كرها وأجر بهم إلى بلاد الكيكلويس المخلوقات الوحشية التي تتوسط وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أى بوليفيموس إنسا لبوسيدون فأسرهم وكان يتغذى على إثنين منهم في كل وجبة. وفي النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاقه الناجين من أن يبقوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط في سبات عميق. فهربوا من كهفه وفي الصباح التالي تحفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذي سأله عن إسمه فقال له «لا أحد»**. وعندئذ تضرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون أن لا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أيولوس وهو عند هوميروس ليس إلها بل رجل يتحكم في الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاقه أحسن إستقبال، وعند الرجيل أهدها جوالا معبأ بكل الرياح فيما عدا الريح التي ستهب لتقود سفينته في إتجاه موطنه بجزيرة إيثاكي. وبالفعل إقترب أوديسيوس ورفاقه من إيثاكي ولكن لما كان النوم قد غلبه فإن رفاقه فتحوا الجوال ظنا منهم أنه يحوى كنزا. وعلى الفور إنفلتت الرياح وأحدثت عواصفا هوجاء وقذفت بهم إلى أرض الإستريجونيين. وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيما عدا سفينة واحدة هى سفينة أوديسيوس، وإلتهموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتباع أوديسيوس.

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياى (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركى

* عن هذا الرمز الأسطوري الطريف في الأدب العالى راجع أدناه حاشية رقم ١٧.

** الكلمة الإغريقية التي تعنى «لا أحد» هى «oudeis» وتتشابه صوتيا مع اسم أوديسيوس (Odysseus).

بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة في فن السحر. لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها. بيد أن أوديسيوس الذى قابله هرميس وزوده بقدر من عشب المولى السحرى الذى يحمى من أية قوة سحرية إستطاع بهذا النبات السحرى أن ييمن على كيركى، فصارت رفيقته وعشيقته وجعلها تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى. وبعد مضى عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرته أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس مجرا بل نهر يحوط الأرض التى تشبه القرص لا الكرة) ليصل إلى أرض الموت وهناك يستشير شيخ العراف الأعمى تيريسياس الطبيي. ونفذ أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يجرى فى إيشاكى وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصيره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التى زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرحل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفنه من السيرينات ضلل صوتهن الساحر بعض رفاقه فشدتهم إليهن شدا فلما إقتربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى فوضع قطعاً من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتاً ويربط نفسه بجبال قوية إلى صارى المركب، وإستطاع هكذا أن يجتاز هذا المأزق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضائق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاربيديس. فإقترب من سكيللا وهى أقل خطراً ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكى (Thrinakie) حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيلوس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرياح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيلوس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليبسو حيث مكث سبع سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكينووس ملك الفايكيين الذين وصل أرضهم قادما من جزيرة كاليبسو. ولقد أرسل الملك

أوديسيوس إلى موطنه إيثاكي على سفينة من سفنه الملكية الخاصة. وفي الصباح التالي قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكي متنكرة في هيئة شاب صغير وزودته بالمعلومات اللازمة عما يجري في قصره وملكته. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطّاب بالحيلة، وحوّله إلى شحاذ وهي الصورة التي دخل بها منزل يومايوس راعي خنازيره المسن الذي لا يزال على إخلاصه لسيده حتى الآن. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل في داره. وفي نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيلياخوس بأن يعود فوراً إلى أرض الوطن وحذرته بشأن الكمين الذي أعده له الخطّاب ونصحته بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيلياخوس من مينيلاروس وهيليني عاد إلى إيثاكي وتعرف على والده عندما أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعاً معاً خطة تدمير الخطّاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس كشحاذ إلى قصره الملكي يتسول لدى الخطّاب الذين سخروا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذاً آخر يدعى إيروس (Iros) في مباراة بينهما في الملاكمة. وفي المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوى التي قصّت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعده ليدفن فيه لا إرتيس' والد أوديسيوس الطاعن في السن، وكانت في كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إفتضح أمرها أجبرت على الإنتهاء من هذا العمل ففكرت في حيلة أخرى. إذ قالت لهم أن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهماً يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات في أسنة إثنى عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجاء كل الخطّاب وجربوا حظههم وقواهم وفشلوا وتقدم أوديسيوس الذى لا يزال متنكراً كشحاذ وطلب أن يجرب قوته وحظه وإعترض الخطّاب هازئين به. ولكنه تسلّم القوس بناء على رغبة بينيلوى التي قالت أنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيلياخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى ولكنه أطلق السهم ليصيب عتق أنتينووس زعيم الخطّاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض وظل يصرعهم واحداً بعد الآخر. وهم عزل من السلاح فيما عدا

السيوف التي يحملها أبطال هوميروس جميعا بصفة مستمرة. ذلك أن تيلياخوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التي كانت في العادة تعلق في مكان ما من القاعات. واحتفظا فقط بأربعة عدد كاملة للسلاح لهما وللخادمين المخلصين. ولكن أحد الخدم الذي كان يتعاطف مع الخطاب ويدعى ميلانثيوس إستطاع أن يستولى على أسلحة عديدة وزود بها الخطاب. فآلى القبض عليه وقتله كل من يومايوس وفيلوتيتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة غير أن أوديسيوس وابنه والخادمان إنتصروا في النهاية. وقتلوا الجميع فيما عدا المنشد الملحمى والرسول اللذين كانا يخدمان الخطاب على كره منهما. وتم شنق الخادومات السلائي كن ضاجمن الخطاب ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانثيوس. وطُهرت القاعة بحرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التي كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من نُدبة في رجليه عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس السكتان. ها هي الان ذاهبة لتخبر بينيلوى بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون لها متنكرا جاء ليخلصها من شرور الخطاب. ولكن أوديسيوس بلح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجته بينيلوى وإحدى الوصيفات وعندئذ إقتنعت بينيلوى بأنه هو فعلا زوجها العائد بعد عشرين عاما فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفي الصباح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لإيرتيس وكشف عن نفسه له وتفاهما معا في كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع في الجزيرة أمر مقتل الخطاب حيث طالب ذوهمم بالانتقام وتزعمهم والد أنتينووس. وذهب لإيرتيس بعد أن عادت له قوة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالانتقام وانتصر عليهم وقتل والد أنتينووس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته. وظهرت الربة أثينة متخفية في هيئة ميتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة. وبذلك تنتهى «الأوديسيا».

ومع أن «الإلياذة» تدور حول الحرب الطروادية التي إستمرت أحداثها عشر سنوات إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزاءها. ونعنى أن الشاعر يركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسى وهى «غضبة أخيلليوس» التي بها يبدأ الشاعر وينهى ملحمته، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدمرة. وبالمثل

نجد «الأوديسيا» التي تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفل بشتى المناهات والمغامرات البحرية التي خاضها البطل، إلا أنها ككل تقدم لنا صورة لجزيرة إيثاكي موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحمتين في أن «الإلياذة» قصة حرب بينا «الأوديسيا» تدور حول السلم. ويرتب على ذلك أن البنيان الاجتماعى فى كل منهما يختلف عن الآخر وكذا الجو العام «فالإلياذة» التي تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز «للأوديسيا». والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحكايات الشعبية الذى لا نصادفه كثيرا فى «الإلياذة». وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة فى «الإلياذة» يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينا البطولة فى «الأوديسيا» تستند فى الأغلب إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف. ولا تجرى الأحداث فى «الأوديسيا» - لاسيما نصفها الأخير - بنفس السرعة التي تجرى بها فى «الإلياذة». ويلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق فى طبيعة وخصائص الآلهة بين الملحمتين. فالعلاقة الوثيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لها فى «الإلياذة»، ويضاف إلى ذلك بعض الفروق اللغوية بين الملحمتين.

غير أن الاختلاف بين ملحمتى هوميروس لا يعنى أنها بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين، فمثل هذا التباين فى الأسلوب والسمات العامة يمكن أن نلاحظه عند أى مؤلف آخر. وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين «عطيل» و«قصة الشتاء» لشكسبير رغم أن الغيرة تلعب دورًا كبيرًا فى كليهما. وهناك فرق بين «أتلى» و«فيلدر» مسرحيتى راسين، والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيما بين «المستجيرات» و«بقية مسرحيات أيسخولوس ولا سيما ثلاثية «الأوريسستيا» و«بروميثيوس مقيدا». بل إننا نعتبر الاختلاف بين «الإلياذة» و«الأوديسيا» فى الجو العام دليلا على تمتع كل منهما بما نسميه وحدة الموضوع وتميزه عن أى موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذا لشعراء الإغريق فى كل شىء، فنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. فى البيت الأول من «الإلياذة» يقول هوميروس «غن أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس الملمرة». فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن

الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه - وهذا ما يهمننا الآن - يوضح لنا منذ البداية بيت القصيد في ملحمة. لقد استمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجماعية والفردية، وتوالى عمليات الكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل في صميم الهدف الذى وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخا يسجل وقائع هذه الحرب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهيمه أى ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تأريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغنى بمجاذبة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهى «غضبة أخيلليوس المدمرة». ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملحمى المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجامنون الذى اغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب واعتكف في خيمته وما كان للإغريق أن ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثنوه عن إعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادى حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجثته، إذ جرّها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى في فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعي بصفة عامة وهو الإنطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ «إلى قلب الأشياء» in medias res والذى لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

وما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس للملحمة الثانية «الأوديسيا» إذ يقول «غن يارية الشعر عن الرجل الرحالة. الذى هام بجوب الأفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة». ففي هذين البيتين كما في إستهلال «الإلياذة» يناجى الشاعر مستجديا ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزمع إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل في إستهلال «الإلياذة» يحدد موضوع ملحمة الذى لا يجيد عنه ولا يلف حوله في غير

طائل، إنه تشرّد أوديسيوس في الأفاق أثناء عودته من حرب طروادة التي إنتهت بتلميها وحرقتها. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن - كغضنبة أجيليسوس في «الإلياذة» - هي بيت القصيد وهي قلب الملحمة ولها الذي يتجه إليه الشياعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته.

ورغم تواجد الآلهة النشط في أحداث «الإلياذة» و«الأوديسيا» - وهو ما سنعود إليه - إلا أنها ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن في أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسي هو التغنى بأعجاد الرجال (klea andron) هذا مع أنه دأب على القول بأنه ماكان ينبغي له أن يتغنى بهذه الأعجاد نفسها لو لم توحى إليه ربات الفن بذلك. وتتجلى عظمة هوميروس في أن وصفه للعالم الذي تجرى فيه أحداث ملحمتيه يلصق بالأذهان وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيق. عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطع في حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل مكان عند هوميروس نكهته الخاصة التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي عميقة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف أو موت مفاجيء أو حتى مناظر طبيعية خلابة في جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكي أو في أرض الكيكلوبيس. وإن بحثت في كل صفحات الأدب الأوربي قديمه وحديثه قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات ١١٦ - ١٥١ في الكتاب التاسع من «الأوديسيا»، حيث يخاطب أوديسيوس الكينوروس ويقول:

«عندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد في مواجهة الميناء فهي ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلوبيس ولا هي بالبعيدة عنه، جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض فطرده هذه القطعان وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهي جزيرة ليست بالفقيرة فأرضها تنتج كل الثمار ولكن في مواعيها المحددة... وبها تقع المستقعات بجوار شاطئ البحر الرمادي... وهناك تتوافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبثق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إله ما... إلخ».

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخراً حيث نجد

ينبوعًا صافيًا من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذى حط به أوديسيوس. فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر ووعثاء الطريق من جهة وقرب النزول بالشاطئ من جهة أخرى. وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهى تتكسر فوق الصخور جنبًا إلى جنب مع صوت خرير المياه العذبة وهى تنساب من ينبوع صافية. إنه وصف هومرى خللاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران يميزان هوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم هذه القوائم الهومرية وأفضلها هى تلك التى ترد فى «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ وما يليه)، حيث يورد الشاعر سجلًا بالجيش الأخيى. وبما لا شك فيه أن مثل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت فى ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخى. بقى أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل فى التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثانى فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية إما قصيرة جدًا وعابرة وإما مطولة وراسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يبكى باتروكلوس فيقول صديقه أخيليلوس عنه أنه يبكى «كبنت بلهاء» («الإلياذة» الكتاب السادس عشر بيت ٧ - ٨). ومثال على النوع الثانى يرد فى الكتاب الثانى حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧. ويستخدم هوميروس كلاً من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحيانًا يستطرد فى التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفردة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئًا مناسبًا للسياق الذى ورد فيه. والإنطباع العام الذى يخرج به السامع أو القارئ لملاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذى يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات الرسم التى يحرص أصحابها على أن يضيفوا - إلى جوار الموضوع الرئيسى الذى تسلط عليه الأضواء - ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعى ساحر ومرسوم بعناية فائقة. وهو منظر يعكس الحياة السرعوية السويديعة. وبعض المشاهد الهومرية موروث وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكيتى.

وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكان هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعرض سامعه بهذه المناظر الجانبية الوديعه. فهو مثلاً يصف رجلاً يقع من فوق عريته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغرورة فى الرمال! وفى مكان آخر يصيب حجر مقذوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قدميه!! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانسية لناوسيكيا وهى تفسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر! ويصف لإرتيس العجوز وهو يضع فى يديه قفازه ليدفع عنها الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد استخدم هوميروس نغمة تناسب كل لون من هذين اللونين فى ملحمتيه - والحياة بصفة عامة - سواء هذا اللون الوديع أو ذلك الفظيع فى قنمته أو عنفه.

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء وهو بذلك يخفف من حدة العنف الذى يسود أحداث ملحمتيه. حقاً أن بعض تشبيهاته مستمدة من الموروث الملحمى القديم إلا أن الأغلبية - لاسيما التشبيهات الطويلة والمعتنى بها - من إبتداعه هو وجاءت لترسم ما يراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجاً للحصان. وفيها نجد الرجال يصدون الشعير، والصبية يضربون حماراً قد إنفلت يجرى أمامهم على غير هدى فى حقول الغلال. وفيها أيضاً نلمح طفلاً يبني قلاعاً فى الرمال، ورجالاً يسقطون شجرة من عليائها ليصنعوا من أخشابها الواحاً للسفن. وهما هى امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعول به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. وينطلق بنا التشبيه الهومرى أحياناً إلى البرارى مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسداً بليل وعلى ضوء المشاعل. وأحياناً أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شفى أبوهم من مرض عضال. وتتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضج. ونتردد مع مسافر يتوقف هنية ليتدبر أمره ويفكر فى إختيار الطريق الذى سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة! ونشاهد صانع الفخار يصنع إناءً مستديرًا مستخدمًا العجلة. وقد يصيبنا الملح لرجل يفزع أشد الفزع ويقفز إلى الخلف من شدة الهول أمام

ثعبان يتلوى. وقد نبكى مع والد يبكى بالدموع أمام محرقة إبنة الصغير الذى دفنه توأ. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس في مجموعها حياة البسطاء. ويستطرد هوميروس أحياناً في تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمي، أو حتى مما قد يتعارض معه. ولكن هذا الإستطراد نفسه يشئ بعمق الإحساس وطول معايشة الشاعر لما يصف. وهكذا تكمل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمي لأنها توحى بأن العالم البطولي ليس كل شيء عند هوميروس. لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية. فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالين. وبعدما يبرز العالم البطولي الملحمي أبقى تأثيراً وأبقى تصويراً من ذى قبل.

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي - مع ذلك - تخلق إنطباعاً بالأصالة والواقعية. فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعي لتراكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات في ذهن الراوى والسامع معاً. كما يتسم الأسلوب الملحمي النمطى عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الإلتباه في كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية إلا أنها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالفرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية. ومثال ذلك الفقرة التي ترد في «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتي تصف منظر وداع هيكتور بطل أبطال طروادة لزوجته أندروماخي. فهذه الفقرة تضم أفكاراً وتصف مشاعراً يمكن أن تنشأ بين أية زوجة وزوج في مثل هذا الظرف، أى عندما يخرج الرجل للمعركة وتنتظره مهام قيادية خطيرة. بينما الزوجة في خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذى ينتظر أسرتهما، فتودعه بالدموع والوقار معاً (انظر شكل ٤ ص ٨١).

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شيء بالأمراء والنبلاء إلا أنه لم يهمل تماماً عامة الناس. ومثال ذلك ثيرسيثيس الذى رغم أنه يقلمه لنا في صورة كاريكاتيرية

إلا أنه يقول لأجامنون بعض الحقائق المرة التي تصيب هدفها وتحقق غرضها^(١٥). بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسمًا كسائر الناس وهو كسانثوس (Xanthos) وينطق بصوت وحس إنسانيين لدرجة أنه ينهى سيده مقدمًا بموته المرتقب («الإلياذة» الكتاب التاسع عشر). وكتب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس بإهتمام بالغ: «هناك يرقد كلب... إسمه أرجوس... إمتلكه أوديسيوس نفسه ودره قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن في غياب سيده يرقد مهجورًا فوق أكوام الروث في حظائر البغال وقطعان الماشية، نهبًا للحشرات. غير أنه ما أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هز ذيله فرحًا وأرعى أذنيه إطمئنانًا. بيد أنه عجز عن الإقتراب من سيده، لأنه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عامًا من الغياب حتى تلقفته الأيدي السوداء للموت» («الأوديسيا» الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه). هنا يصف هوميروس كلب أوديسيوس وكأنه إنسان له مشاعره الخاصة ولكنه مع ذلك يظل النموذجًا فريدًا وخالدًا للكلب المخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصًا قديمة عن الآلهة وأضافت إليها قصصًا أخرى بطولية أى عن بعض البشر. وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذى تغنى به الشعراء المتجولون فيما قبل هوميروس. وكانت قصص الآلهة خفيفة وجذابة وسارة أما قصص البشر فكانت قائمة مليئة بالرعب وأعمال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر كقرابين والأخذ بالثأر. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل فى القصص البطولية الإغريقية وهى موروثه عن العصر الموكيني القائم على التوسع والحروب والذى إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكيني قد سروا وتمتعوا بسماع هذه القصص فإن شعراء الفترة الكلاسيكية قد إلتخذوا منها وسيلة ومنطلقًا للتفكير فى حالة الإنسان وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريق التراجيضى. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم مخزونًا هائلًا لا ينضب معينه من القصص المتنوعة والتي تجمع بين الحدة الدرامية والخيال الراقى، والعواطف الجارحة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها

تجارب عميقة تقبع في ضمير الشعراء الإغريق لأنها جزء لا يتجزأ من تراثهم الأدبي. وأصبح هذا التراث البطولي مرتبطاً بالفترة كلها التي سميت بالعصر البطولي أو عصر الأبطال. فهي لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد ككل مما أعطى لهذه القصص أفقاً أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمراً مفروضاً منه حتى أن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جمهورهم يعرف الخطوط العريضة لما سوف يسمعون أو يشاهدونه. ومن ثم فعليهم المحافظة على هذه الخطوط العريضة دون أن يمسوها بالتغيير ولهم مطلق الحرية فيما عدا ذلك أي في التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق منيموسيني (= «الذاكرة») أم ربات الفنون «الموساى» فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفوي يعتمد أساساً على الذاكرة في بقائه عبر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجوداً حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب. وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الإغريق لا يسد وأن يعنى دروس الماضي. فعلى الشاعر مثلاً قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الأسطوري.

لقد فقد التراث الشعري الشفوي الذى كان موجوداً فيما بين العصر الموكيخى المزدهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى الذى في بدايته عرف الإغريق الأبيدية وفن الكتابة. ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل على الأدب الإغريق بعامه. فهو مثلاً صاحب الفضل في الجمع بين القديم المألوف والجديد الأصيل، أى أن يبقى الأدب أميناً على التراث القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الجديد. هذا ملمح واضح في ملحمتي هوميروس إذ تتبينان تقنيات ملحمة ومادة خام شعرية تنتمى إلى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريق التراجييدي والكوميدي بروزا، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية في القدم ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا في القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة في تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعويات ثيوكريتوس كما سنرى في الأبواب التالية. وهذا الإحترام أو التبرجيل

للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم في الجرى وراء كل جديد مستحدث مها كان. لقد بحثوا حقاً عن الجديد ولكن في إطار تقليدى ودون أن يأتوا هذا الجديد على حساب ماضيهم العريق. ولا يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم ويقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تجديده، أو أنهم كانوا يتبعونه في شيء من العبودية. ولكنهم كانوا دائماً يرون إضافة شيء ما إلى الموروث القديم. قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل في الإتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن ينفوا عند مجرد نسخ أعمال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجمالية الإغريقية للأشياء، ونعنى إحترام الإغريق للشكل. فهم يحبون أن تكون الكلمات الشعرية ذات نسق منتظم وجميل، كما هو الحال في تمثيلهم الحجرية والبرونزية. وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبدلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه. وبذا كان للشعر الإغريق الجمال الشكلى الموقر دون أن يمثل ذلك عائقاً أمام الشعراء في سبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والمتغيرات. بل على العكس من ذلك ساعدتهم على إنتقاء الكلمات المناسبة والمهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق في وعيها ما يمكن تصوره في أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً حتى أنه يعدل ويبدل في أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق الشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمى قبل هوميروس قام على أساس أن أخيلليوس قتل هيكتور ومثل بجثته إنتقاماً لمقتل باتروكلوس. هذا ما يناسب العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكبرياء والإنتقام. ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بحذافيرها مع أنه حافظ على خطوطها العريضة. فطوال الملحمة يدفعا هوميروس دفعاً إلى توقع لا أن يمثل أخيلليوس بجثة هيكتور وأن يقطع رأسه فحسب بل وأن يلقى بجسده إلى جوارح الطير أو الوحوش المفترسة. وفي اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البربرى. حقاً أن أخيلليوس يحتفظ بجثة هيكتور في خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن باتروكلوس.

فتحفظ الآلهة هذه الجثة من العفن وحتى يذهب والد هيكتور أى برياموس المسن ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جثة إينه ويستجيب البطل الإغريق بالفعل. وتم عملية دفن هيكتور بين آله وصحبه وشعبه على النحو اللائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبيل البطوليين، ونتنفس الصعداء جميعاً. وكما تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهذئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجثة لبرياموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولى ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أضر، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكتور والتمثيل به. وهكذا يكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابنا فى بداية الملحمة كما يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعراً ملحمياً بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمته ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريق.

وهوميروس هو أول شاعر فى العالم يصور الحياة الإنسانية كوحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب بشيء من الإختصار أو العجلة ولكن يكفى أنه يسجله ويعمى به. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطورى القديم والحياة المعاصرة ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائفاً منيعاً أمام التجديد. هذا التراث هو الذى جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أى هذا التراث هو الذى فى نفس الوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس فى الغموض أو التضخم المبالغ فيه. ونجده حتى فى المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة وتصوير المواطن والمشاعر فنجده يخلط بين الماضى والحاضر فى صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئاً عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو

حتى يفعلونه. فهو مثل شكسبير في مسرحياته لا يتعاطف مع كل شخصياته التي ليست على أية حال دسٍ يحركها هو ليقدم لنا دروساً أخلاقية ومواعظ، ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والخسة.

ويعطى لنا هوميروس مثلاً رائعاً في درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهو مثلاً يجعل الربة أثينة تتنكر في صورة ميتيس وتدخل قصر أوديسيوس في إيثاكي وتعلق سهمها في المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هوميروس أنها طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها في مكانه. لم يذكر هوميروس شيئاً من هذا ولا يهيمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الانتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية حتى لا ينقطع حبل الرواية أو يتشتت الإهتمام. وهو يطلب منا أيضاً - بغير صريح العبارة - أن ننسى بعض الأشياء الصغيرة التي قيلت في بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فمثلاً يقدم لنا ديوميديس في «الإلياذة» يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى أى كإنسان لا يمكن أن يفكر في مثل ذلك. فديوميديس في المرة الثانية يتحدث في سياق جديد وفي ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن ننسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفي ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربة أثينة أوديسيوس مرتين في هيئة شحاذ «بالأوديسيا» لكي لا يكتشف أمره مبكراً. وفي نهاية المرة الأولى قيل لنا أنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما في المرة الثانية فلم يذكر شيء من هذا القبيل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفي «الإلياذة» قدم لنا هيكتور وهو يودع زوجته أندروماخي ولا نراها بعد ذلك معاً قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. فمن الأرجح أنها قضيا ليلة الوداع معاً في منزل الزوجية أو في أى مكان آخر. وفي نفس هذه الليلة انسحب الطرواديون إلى داخل المدينة. وفي «الأوديسيا» يودع أوديسيوس كاليسو الوداع الأخير، ولا نراها معاً بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التي ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هوميروس أما ما بين السطور فيقول شيئاً آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها.

تعتبر «الإلياذة» و «الأوديسيا» - إذا قورنتا بالملاحم الأوربية الحديثة مثل «الفردوس المفقود» لميلتون - ملحمتين ملهمتين بمعنى أنهما من الشعر الملحمى التابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمى كان موجودا حتى قبل هوميروس كما سبق أن ألقينا وكما يرد في «الإلياذة» (الكتاب التاسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد أخى إلى أخيلليوس المعتكف في محاولة لإسترضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنيا بأعجاب الرجال أى منشدا شعرا ملحميا. وهدف مثل هذا الغناء الملحمى عملي ونفعي لأنه يعطى تسجيلا شعريا وحيا للبطولات كما يتمتع كلا من المشتركين في الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالما حقيقيا لا خياليا صرفا، ولو أن غلالة من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمى برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى في ملحمة أوربية حديثة مثل «أغنية رولان» (Chanson de Roland) التي تتغنى بأعمال بطولية خارقة ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلي.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتي هوميروس، ملاحم تعالج أحداثا أسطورية تتفاعل في ذهن الشاعر ومع خياله. وهذا ما حدث بالنسبة لأبولونيوس الرودسى وهو ينظم ملحمة «الأرجونوتيكا» (أى «رحلة السفينة أرجو»). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كما وردت عند شعراء التراجيديا الإغريقية، ولكنه يخترع شخوصا وأحداثا جديدة يروها بالطريقة التي تروق له. فشخصية ميديا مثلا في الكتاب الثالث يرسمها أبولونيوس بوعى سيكولوجى عميق كما أن لحظة الشك التي تنتابها (بيت ٦٤٥ وما يليه) مقنعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبولونيوس الرودسى في نهر الدانوب واليو والرون من إختراع الشاعر نفسه وتعكس سعة إطلاعه وإهتماماته الجغرافية وهي سمة مميزة لعصره أى العصر الهيلينستى.

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبولونيوس الرودسى قد نظمت في سعة مسن الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع - بعكس ملاحم هوميروس الإنشادية أى التي تلقى على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبولونيوس أنها ملحمة أغلبها من صنع

الخيال، أو على الأقل غير واقعي، وتخطب الذهن أكثر مما تخطب الوجدان. وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الإنيادة» لفرجيليوس وسائر الملاحم الرومانية الأخرى و«الفردوس المفقود» لميلتون. فعالمها جميعاً من صنع الشاعر وهو شيء ينبغي أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهم. تدور ملاحم أبولونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم في الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول أن «غضبة أخيلليوس» التي تقوم عليها «الإلياذة» - مثلاً - فكرة تجريدية أيضاً. وقد يكون هذا صحيحاً بيد أننا في الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبة إلا في إطار وصف أحداث ووقائع محسوسة وتشكل أساساً فنياً وواقعياً للإشاد الملحمي. أما في «الإنيادة» لفرجيليوس فالموضوع الرئيسي هو عظمة روما، وكذا في «الفردوس المفقود» لميلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان، بيد أن الملحميتين تضمان الكثير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التي قصد بها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسي، ولكنها في مجملها لا ترتبط عضويًا بالحبكة الفنية للملحمة. مثال ذلك الاستعراض التنبؤي لتاريخ روما الذي يقدمه لنا أليسيس في العالم السفلي بالكتاب السادس من «الإنيادة». لقد وضع فرجيليوس من البداية هدفاً واضحاً نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعي مما أفقد ملحمة دفع العفوية وطلاوة التلقائية المتدفقة. وأصبح بطله أيناس وعاء ممتلئاً من الفضائل الرومانية، وبذلك أخرج من نطاق البشرية. وشتان بين هذا البطل وأخيلليوس أو أوديسيوس المومرين!

صفوة القول أن هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوي لا الأدب المكتوب. وهي تقنية تتجلى في عدة جوانب أهمها جميعاً الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد. ونتيجة أخرى يمكن أن نستنبطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهومرية وهي أن التفكير الدرامى صفة مميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وستأكد هذه النتيجة كلياً مضيقاً قلماً في صفحات هذا الكتاب الذى بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمي عند هوميروس، ونعنى أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا تزال تشغل كل المهتمين

بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث. فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضا، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حذا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا النموذج الهومرى وهى تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هى الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسلية الضوء على آماله وآلامه؟

(ب) رسم الشخصيات :

في الملاحم الهومرية لمجد الشاعر لا يتغنى فقط بأعجاب الرجال، بل بأفعال الآلهة أيضا، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الآلهة والرجال بالتعاون مع الأخرى، بل تعمل الواحدة منهما على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا صورتاهما معًا على نحو متكامل في النهاية. وهذا ما قد نعود إليه. وبهنا الآن أن نشير إلى أن الظروف الاجتماعية والسياسية المعاصرة لهوميروس وكذا مبدأ الالتزام بالتراث إقتضيا منه ومن أى منشئ ملحمى أن يوجه جل اهتماماته للأمراء والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة «شبيو الآلهة» أو «أنصاف الآلهة» أو «أقران الآلهة» وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدامى ويبرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحتى راعي خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته وبيع كعبد ثبت أنه نبيل بالمولد في النهاية. كما أن ذوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرستيس - وسبق أن معنا إليه - الذى حاول أن يسخر من ملوك وأمراء الأخيين في المجلس، فظهر جلفا وقبيحا بحيث أن أحدًا لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التى تركت علامات واضحة على ظهره فنال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعى المعيز في بيت أوديسيوس ميلانثيوس يعمل في «الأوديسيا» لصالح الخطاب ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس - العائد منتكرا في هيئة شحاذ - بقلظة

وكبرياء بل وازدراء أيضا. أما الخادعات في نفس القصر فكن يضاجعن الخطاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن في الجبال وكأتهن طيور السذج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان في العالم الهومري ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة في يومايوس الذي أخلص لابن أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيده أظهر مزيدا من الولاء. وهناك الوصيفة العجوز الشمطاء يوريكليا التي وقفت بجوار بينيلوي في أحلك الظروف. وهي التي تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكتمت السر حتى لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكي أكثر منه أرستقراطي. وهذا ما تطلبه التراث الملحمي وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية والظروف المعاصرة للشاعر نفسه من ناحية أخرى. أي الاهتمام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومري هو الذي إتبعته التراجيديات الإغريقية وجاء أرسطو وقتنه. وصارت قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أي أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم. وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلو أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الإختبار الرئيسي لرجولتهم والإبتلاء الحقيقي لبطولتهم فيقع في ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والذهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين في الأساطير كان موضع إستحسان وإعجاب من قبل المستمعين أي الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والنزال. فالشخصيات البارزة في «الإلياذة» مثل أخيلليوس وهكتور وأياس وباروكولوس تمارس أقصى طاقاتها في الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة في إستعمال السلاح، وتتسم بالسرعة الفائقة في الجرى وفي إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة في رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لاتقبل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن «الأوديسيا» ليست ملحمة خربية «كالإلياذة» غير أن

قتل أوديسيوس للخطاب في بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

بيد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مثل الكرم، حسن المعاشرة، والإخلاص. أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهن توازى وتساوى حبه للحرب والنزال. الأتموزج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئاً من النبل والجاذبية، وقدراً من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهية في النفوس وإتاحة الفرصة لممارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع ببريق الملك، وحولهم خدم من الجنسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية وقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفي الاجتماعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضاً، وفيما بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة. يظهرون كرمًا بالغاً للغرباء ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا. قرابينهم للآلهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير. وما لا شك فيه أن الصورة الهومرية للحياة البطولية كما أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هي مستقاة من المألوف الملحمى الموروث، الذى كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له. ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المألوف الملحمى نجح في أن يطلعنا على أبطاله كأشخاص أحياء يعملون لا كناذج من الماضى. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذى حافظ على التراث لم يحبس أبطاله في إطار هذا التراث، ولم يجمدهم ويقضى على حيويتهم بوضعهم في قوالب ثابتة.

في «الإلياذة» نجد هوميروس يضع في مواجهة أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق بطلاً آخر هو هيكتور الطروادى الذى لا يجسد فقط مجرد روح طروادة المدينة المحاصرة، بل يمثل أيضاً وجودها ذاته. وخلع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيما عندما يحاول تهدئة زوجته أو يداعب ابنه

الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيليني - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى يبحث الطرواديين على المقاومة الشرسة، ويقود هجومهم المضاد على السفن الأخرى، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت المناسب. يعلم هيكتور أنه لا بد ملاقى يوماً ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذه المصير ويصرعه أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يحمى نموذجاً للبطولة الفردية فإن هيكتور يمثل تعديلاً فى هذه الصورة لأنه أكثر إرتباطاً بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الانتقال من العصر الموكيى إلى العصر الإغريق الكلاسيكى، وهى المرحلة التى عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادها. فى العصر الموكيى كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر احتوى على حصونه الخاصة. أما فى القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزاً من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحماية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - دون قصد بل على نحو تلقائى - صورتين إحداهما تمثل النموذج الموكيى التقليدى الموروث فى الشعر الملحمى المألوف (أى أخيلليوس) والأخرى تمثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يشير بها (أى هيكتور).

وبالمثل نجد هيليني فى «الإلياذة» وبينيلوى فى «الأوديسيا» شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمى. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت فى قيام الحرب الطروادية التى قضت على الحرث والنسل وعلى صاحبة الجمال نفسها. أما الثانية فهى امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطاب الطامعون إبتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وإبتلاعها هى نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة هيليني أن يفعل ما فعله شعراء التراجيديا فيما بعد، أى أن يصورها مصدرراً لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة مجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر فيوحى إلينا بأنه كان من المحال أن لا تقوم الحرب بسبب امرأة مثل هيليني. فهى ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مذهل الإلهات^(١) الخالدات عندما تنظر إليها («الإلياذة» الكتاب الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا

نحس بتعاطف شديد معها، ولا سيما عندما ترفض النوم مع باريس مختطفها ومغتصبها فترغمها أفروديتي ربة الجمال والحب والتناسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيليني كما بكته أمه وزوجته وأولاده، وتذكر كيف كان كريماً معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيليني لزوجها الأول مينيلوس نجدها (في «الأوديسيا») وقد إنتابها إحساس عميق بأنها تسيب في الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهي تتم بشئون غيرها أكثر من إهتمامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس ممثلة في هيليني يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقتربون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يبدون أكثر جاذبية وسحراً مما كانوا عليه في المألوف الملحمي الذي ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أنزلهم من عليائهم إلى الأرض إلا أنه لم يفقد لهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشراراً ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضاً أن يكتب بتصوير بينيلوي في «الأوديسيا» ضحية وفاتها وإخلاصها، فهي بذلك كفيفة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد في حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض غزل الثوب الذي وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطي إجابة للخطاب وتختار منهم زوجاً. فهي إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضح حتى من تردها في قبول الدلائل التي يقلعها لها زوجها العائد في سبيل أن تتعرف عليه. وهي امرأة شجاعة أيضاً، فرغم أنها تخشى قسوة الخطاب وسلوكهم البشع، فإنها تثق في نفسها بل وبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست مجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة كما هو الحال في الموروث الملحمي. حقاً إنها تبكي كثيراً لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن ننخدع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

أنظر إلى أوديسوس «بالأوديسيا» يزحف من بطن البحر عارياً مسحوقاً ومنهوكاً، وينزل إلى شاطئ فاياكيا فترعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكيا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مسن، بجمار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطي طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكيا عنده بنت في ميعة الصبا وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنثوي. وعندما

يواجهها شبح رجل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهاك فإنها تتماسك في رزاة ووقار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتغطي جسده باللباس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلسة. إنها تتصرف تصرفاً رائعاً فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكي. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تتخذ مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهومرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الانغماس في موقف درامي هو جزء من درامية المصير الإنساني ككل. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدتها في مواجهة شخصيات مثل أندروماخي وهيكاى وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف الدرامي نجده في «الأوديسيا». فما لا شك فيه أننا جميعاً نكره الخطاب، إنهم خائنون، متعاسون في الحرب، أوغاد طامعون في الملك أثناء غياب الملك في مهمة قومية مجيدة، ويخوض غمار حرب ضروس في طروادة. إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومري، ولكنهم كالتبئات الطفيلية المرذولة والهشية. حقاً إنهم يتظاهرون باحترام بينيلوى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلاً منهم يرغب في الزواج منها وفي يدها هي القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكاً إجرامياً فيددون ثروات أوديسيوس ويهينون إبنه ويستينون بخلمه المخلصين ويضاجعون خادماته. وهذا كله يمهّد هوميروس درامياً لمقتلهم جميعاً على يند أوديسيوس. ويزيد الشاعر على هذا التمهيد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيلياخوس غيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدوهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هيأنا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخطاب عندما يصرعهم أوديسيوس واحداً بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعيّنه في هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرنا بالتأييد والمؤازرة، لأن في إنتصاره إنتصاراً لقيم الشرف والرجولة والبطولة وتطهيراً للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية درامية تسعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيداً كافياً وواعياً.

وحتى في علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يصفى عليها هوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلويس فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هائلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريقي. فهو

يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم في قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم فكأنهم دمسى صغيرة، ثم يأكلهم لحماً وعظماً. وبعد ذلك يستغرق في نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم. وتلك هى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة. أما اللمسة الهومرية فتتمثل في أنه بعد أن فقا أوديسيوس عينه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى خروفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد «لاأحد» (oudeis)*. ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالحيلة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب في معالجته لشخصيتي الساحرتين كيركى وكاليسو. فالأولى واسمها يعنى «الصقر» أو «الباز» تحول الأدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليسو واسمها يعنى «التي تخفى» فهي تخفى بالفعل ضحاياها في أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقليدية الموروثة لكيركى، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات بلا إكثراث. ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقته ومعينته المخلصة. ولقد أعطيت كاليسو دوراً غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفي نهاية العالم وهناك تنقذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهى تقع في حبه وتعنى به عناية مفرطة وفى رقة بالغة على أمل أن يمكث معها للأبد، وتحاول أن تمنحه الخلود. وعندما أتها أوامر الآلهة بأن تتركه تدعن للأمر في وقار وهدوء، وتبذل أقصى ما فى وسعها لكى تساعده. وهى تفعل كل ذلك مع أن أوديسيوس يخبرها بأنه يفضل زوجته بينلوى عليها^(١٧).

هكذا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين إلى مخلوقين آدميين، مع أنها فى الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عنيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمتيه تتركزان أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتنفان هذه المخلوقات الخرافية إبان العصر الموكيني بل وحتى القرن السابع كما يتضح من بعض الأوان الأثرية. وفى هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذى يكلم صاحبه موضوع مألوف فى

* لارن أعلاه ص ٣٤ (الحاشية الثانية).

الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كما سبق أن ألقينا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهومرية هي أنه جعل الربة هيرا هي التي تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافى الذى يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمى المألوف يركز موضوعه في حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لوحات من حياة البسطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذى صنعه له إله النار والصناعة والحداثة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فنجدها مشاهد من الحياة المعاصرة لهوميروس. ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة في حالة حرب وأخرى في حالة سلم. في المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغنت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسوقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بأن الأعداء يكونون لهم في وادى النهر لكى يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجمين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التي تكررت في حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن آريس وأثينة يقودان المهاجمين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أى الرعاة الذين يقع عليهم القبض بينما كانوا يعزفون على الناي ويتغنون بأغانيهم الرعوية الساحرة في وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فنجد مشهداً آخر. إنه موكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع في أمحائه أصداة أغاني الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجالان في السوق حول السديّة المطلوبة لسرجل مات، وهناك يقف الرجال المسنون في إنتظار أن يتم التحكيم فيما بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرت الأرض وبذر البذور، والحصاد وقطف الأعناب، وكذا الثيران وهي تشرب من النهر، والأسود التي تهاجم هذه الثيران، وقطعان الأغنام التي ترعى في واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تذكرنا ببلاط قصر كنوسوس الذى بناه دايدالوس في كريت لأريادنى. وهكذا بينما يصف هوميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينما يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى

أى درع أخيلليوس الموكبى، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس. وهى مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية كحياة أى لداتها، حتى أن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يعد موته يلتقى بأوديسيوس فى رحلته إلى العالم السفلى «بالأوديسيا» فيصرخ قائلاً «إن لأوثر أن أكون على ظهر الأرض عاملاً أجيراً فى خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بلا ملكية، إنساناً معدماً على أن أكون ملكاً على أرواح الرجال الفانين هنا» («الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر، أبيات ٤٨٩ - ٤٩١). وقد يعنى هذا أن البطولة عند هوميروس هى المكافأة فى ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها كهدف وغاية. والثمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرتة لم ينجوا ثمار البطولة والأجساد التى تنتظره، إنهم يعتمدون عليه كلية فى بقائهم وحياتهم. تعرف أندروماخى زوجته أنه سيقتل لا محالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بأن هذا يعنى الشقاء لإبنها الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى «الإلياذة» قبل أسر وتدمير طروادة إلا أن هذا المصير ماثل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر إقتصر على مدينة طروادة وأهلها فى دفع ثمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخى قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباهما وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحربى يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول أخيلليوس نفسه لسيرياموس أنه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إبيرقان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والآخر بالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا زيوس. وهذا يعنى أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين. فالجرب التى تجلب المجد تجر معها أيضاً الموت والخراب لسلاطراف المتناحرة. ففى النهاية سيموت أخيلليوس قاتل هيكتور. وهكذا كانت مشيئة الإلهة، ولا يوجه هوميروس اللوم أو التثريب لهؤلاء الإلهة الذين هياؤا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد ثمن ذلك كاملاً غير منقوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه لثمن باهظ حقاً. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية المساوية للبطولة هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تقوم عليها التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما عن مشاعر الصداقة والحب في قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن نأخذ عنها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباتر وكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس اندماج كامل في السطموحات والأهداف، كل منهما يفهم الآخر ويحس بالراحة التامة في حضوره. ومثل هذه الصداقة تتطلب التضحية، ولقد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التي تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لا بد من ملء الفراغ الناجم عن انسحاب أخيلليوس وغيابه عن معركة الشرف والمجد. ويجد مقابلا لهذه الصداقة في الطرف الآخر أى داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساربيدون. وعندما جرح الأخير جرحا عميقا دعا صديقه جلاوكوس أن يملأ لمسه لسواله المعثرة ويعتنى بها، وقال له أنه إن لم يفعل ذلك سيحقيق به العار. الصداقة إذن لها واجباتها ولا ينهى التقصير في أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وسرور وإلا لما استحق أن يكون رجلا أو بطلا.

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعيم فكرة البطولة فإن الحب العاطفي مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيليني علانية إلا أنه جعلها تندب حظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا نحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذى يوظفه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا في الحرب التى قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حب كليتمسترا الأثم لإبن عم زوجها أيجيسثوس أثناء غياب زوجها أجاممنون، ذلك الحب الجامح الذى دفعها في النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلقى من هوميروس سوى الإدانة السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلي إلى أسنى درجات التهميد. فهكتور وأندروماخى زوجان يهيم كل منهما بحب الآخر، حتى أنها تقول له «أنت ياهيكتور بالنسبة لى أب وأمى الجميلة، أنت أيضا أختى وزوجى القوى» (الإلياذة) الكتاب السادس آيات ٤٢٩ - ٤٣٠). فإرد عليها هيكتور بأنه لا طروادة - التى يضحى بحياته من أجلها - ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التى تمثلها هى بالنسبة له. وحب بينيلوى لأوديسيوس التى إنتظرتة عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق وتفسير. ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو التى عرضت عليه البقاء إلى الأبد معها على أن تمنحه الخلود. وعندما إنتم الشمل

وعاد أوديسيوس إلى زوجه عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكي كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلي ولاقى أمه هناك سألتها كيف ماتت فقالت أنه لم تهاجها إلهة السماء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتقتص الحياة من جسدها كما تفعل بسائر الناس، ولكنها «اللهفة عليك والحزن إليك يا أوديسيوس النبيل، وطيبة قلبك هي التي سرقت الحياة مني بعد أن أفقدتها حلاوة السطعم» (الأوديسيا) الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨ - ٢٠٣).

هكذا كان هوميروس في إحساسه العميق بمشاعر ملبشر ساميا لا يرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى أنه جعل برياموس ملك طروادة المبجل يقبل أيدي أخيليلوس التي قتلت العديد من أبنائه ويزدوب القلب بمشاهدة ابن هيكتور الصغير استياناكس يجرى للخلف في فزع وتهمر من عينيه الدموع عندما يرى أباه بجودته المهنحة، فيضحك هيكتور ويضطر إلى خلعها. فأبطال هوميروس يسدون في لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم يمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية. إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخضوع في رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاهية. ولعل هذا ما يميزهم عن سائر الأبطال في كافة الآداب.

يتميز أبطال هوميروس بمحبة الانفعال حبا أو كراهية، عطفًا وحنانًا، أو غضبًا وانتقامًا. ولا ننسى أن الموضوع الرئيسى في ملحمة «الإلياذة» - وكما يقرر الشاعر نفسه في البيت الأول - هو «غضبة أخيليلوس». وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن حدة الانفعال هي السمة الرئيسية للفعل البطولى الملحمى. ولقد ورث المسرح التراجيدى ذلك عن هوميروس، ونضرب المثل من مسرحيات أيسسخولوس وبروميثيوس ومن مسرحيات سوفوكليس بأياض وكذا أوديسيب في «أوديسيب في كولونوس»، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونًا وميديا. في هذه الشخصيات التراجيدية - وغيرها الكثير - نجد الانفعالات قد بلغت مداها لنا أو عنفا، أو حتى الإثنين معا كما في «أوديب في كولونوس» بصفة خاصة، حيث يشور البطل ثورة عارمة لا هودة فيها على أهالى طيبة وفى مقدمتهم ابنه، ولكنه يذوب حنانًا وحبا لابنته أنتيجونى.

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائدا مؤسسا في مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحدث والموضوع الملحميين.

وأبطال هوميروس في الواقع ليسوا بشرا عاديين تماما، كما أنهم ليسوا من الآلهة، ولكنهم يتحركون في المنطقة الوسطى الواقعة بين الأدمية والألوهية. وهم يميلون إلى هذا الجانب حيناً، ويتعدون عنه إلى الجانب الثانى أحيانا أخرى، ولا يفقدون صلتهم تماما بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ماهى طبيعة العلاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر:

في إحدى فقرات «الإلياذة» (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤-٤٩٢) يقول هوميروس:

«أخبرنى يا ربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأوليمبوس! فأتئن إلهات موجودات هناك، بكل شىء عليات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا. أخبرنى من هم قواد الإغريق ومن هم سادتهم، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم، ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة أفواه وصوت لا يقطع وقلب نحاسى، إن لم تذكرنى أتئن ربات الفنون الأولمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة».

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يرى الشعر إلهاما خالصا^(١٨) من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضا تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأوليمبوس - أى السماء عند الإغريق - إلى الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم فى «الإلياذة» و«الأوديسيا» يعمون فى نفس الأخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلقون إلى نفس المزالق وتستهوهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماما كما يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تظهر الآلهة عليمين بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها. فهم وإن لم يكونوا بكل شىء عليمين إلا أنهم دون

شك فوق مستوى البشر عدودي المعرفة إلى أقصى حد بطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شئ قد يرين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورهما. ولكن الفارق الرئيسي والفاصل الأساسي بين الآلهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا الثمن مقدما. وهو ثمن باهظ من الجهد المبذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الآدمية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هوميروس ويعد مدخلا مقبولا لفهم التراجيديا الإغريقية على سبيل المثال.

بالطبع كانت قصص الآلهة أقدم من قصص البشر في العصور السحيقة قبل هوميروس. وقضى المؤلف الملحمى أن يلعب الآلهة دورا بارزا في الفعل البطولى كآثر لهذه الأسبقية. والآلهة عند الإغريق بصفة عامة أنثروبومورفيون أوناسوتيون (anthropomorphisms) بمعنى أن لهم شكل وطبيعة البشر^(١٩)، إلا أن الشبخوخة لا تدرکہم وكذا الموت، ويتمتعون بقدرات وقوى تفوق بكثير طاقة البشر. وعندما يومئ زئوس عند هوميروس يهتز الأوليمبوس. وعندما يقدم بوسيدون إله البحر من ساموطراقيا إلى أيجاي تميد الجبال والغابات من تحته، كما أنه يقطع هذه الرحلة الطويلة في خطوات ثلاث ليس إلا. وعندما يصيح هو أو آريس إله الحرب فإن صيحة كل منها تعادل صيحات تسعة أو عشرة آلاف رجل. للآلهة إذن قوة تكاد أن تكون بلا حدود. ولأنهم يعيشون للأبد فإنهم يقضون معظم وقتهم على نحو يمكن أن يقضى البشر به حياتهم لو تخلصوا من خطر الموت، أى في إطمئنان واستجمام وتمتع بوقت الفراغ إلى أقصى حد. تبدو الصورة الهومرية لآلهة الأوليمبوس وكأنها أسرة سعيدة ومتحابة، ولكن حياتها لا تخلو من الشقاق مما يجعل مهمة زئوس كرب الأسرة أو كبير العائلة صعبة. فهو عندما يمنعهم من التورط في معارك طروادة تخدعه هيرا زوجته نفسها وتجذبه إلى فراشها بعد أن تزين نفسها بأحلى

زينة. وتنطلي عليه الخيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جماها. وبذلك تفلح الربة في أن تنسى زوجها رب الأرباب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطرواديين!

الآلهة عند هوميروس ليسوا عليمين بكل شيء، حتى أنهم أحيانا يجهلون آخر الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فأريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأوليبيوس، ولم يعلم بأن إينه أسكالفوس قد قتل. هذه إذن نقطة إلتقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدى للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذى تغنى به المنشد فيميوس فى بلاط ألكينووس أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتى خلصة. فضبطها متلبسين زوجها هيفايستوس، فألق عليها شبكا شفافا غير مرئية، ودعا كل الآلهة لكى يشاهدونها ويسخرون منها! وهناك لمسة كوميدية أخرى فى مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كما سبق أن ألقنا. فرب الأرباب الذى يمثّل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته فى ميدان الحرب، ويقول لها دون تحفظ أنها - أى زوجته - تفوق جمالا على كل عشيقاته!

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة «الترويح الكوميدى» فى خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا ييم هذا العنصر الكوميدى عن أى نوع من التشكك أو عدم الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالبشر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كما قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا فى مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم فى اللواتم ومتع الخب والضحك. هذه أمور يمتنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسئوليات الملقاة على عاتقه، ولأنه محكوم عليه بالموت فى النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضا. وهى سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة فى متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريق عن هوميروس، وكان مشار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفى النزاع فى الحرب الطروادية فإن كل واحد منهم

أتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأتينة وهيرا كانتا بالطنج تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس في مسابقة الجمال لصالح أفروديتي ضدهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادى بكل قواها مناصرة لباريس ووفاء بوعودها له. وهكذا تتصرف هؤلاء الربات وكأنهن نساء من البشر، فاللتضرتان من حكم باريس تصران على الانتقام لكبريائهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم البطولة إبان العصر الموكيى. وبالمثل نجد أرميس تقتل أبناء نيوى لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب يوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخير فقأ عين بوليفيموس (الكيكلوس) الوحيدة. وفي المقابل يفوز بالكثير من تحبه الآلهة، فيلقى العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع في تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد العراف الطاعن في السن خريسيس أن يسترد إينته من أجائنون تضرع لأبوللو. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التى جمعت بينهما. فنزل أبوللو كالليل ونشر الوباء بين صفوف الآخيين. لقد إعتبر أبوللو أن الإهانة الموجهة إلى عرافه وكاهنه بمثابة إهانة موجهة إليه هو شخصيا فتبنى قضيته بنفسه. وهذا يعنى أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شخصية بحتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بادرة من بوادر التعدى أو الإهانة. وتقف الربة أثينة معينة مخلصمة لأوديسيوس وهو يصارحها القول ويكشف لها عن مكونات النفس كما تفعل هى بالضبط. ومثل هذه الصداقة تفرض دائما نوعا من الإلتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس في مأزق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات في مفهوم الصداقة، أى تبدل أقصى ما فى وسعها لتتنقذه من المأزق.

ولم يكن الأنموذج الإلهى المثالى عائقا أمام البشر، بل كان حافزاً لهم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قواهم وأجسادهم فى حدود معقولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسافى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كافى وكفيل بأن يقنع البشر أن يبذلوا كل ما يستطيعون فى سبيل المجد والعظمة المحدودين بمحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع فى أن يكون إله أو حتى شبيها بالآلهة. ولقد حاولت كاليسو أن تمنح الخلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمبروسيا وتسقيه

من شرابهم النكتار، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه. على البشر أن يحدروا نسيان أو تخطى حدود بشرتهم، فليتذكروا دوما أنهم فانون ومحدودو القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيلليوس نفسه («الإلياذة» ، الكتاب الواحد والعشرون آيات ١٠١ - ١٠٧). ولاتعنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئا سوى العدم أمام الآلهة. بل إن الإنسان في عالمه الخاص وحدوده المرسومة يستطيع أن يفعل ما لا يفعله الآلهة. إنه يستطيع أن يكسب أكبر قدر ممكن من الإنجازات والانتصارات في حياة قصيرة للغاية. وفي أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعنى تطلعه إلى شيء ما فيما وراء الحياة التى يجيهاها، أى إلى النموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطلية. وهو النموذج أو مثال لا وجود له في العالم الإلهى المثالى بطبعه.

كانت حدود المجتمع الإنسانى الهومرى ضعيفة يمكن إختراقها. بيد أن «القوانين غير المكتوبة» التى تحدد العلاقات الاجتماعية كانت قوية للغاية. وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين. ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعديا أو تخطيا للحدود (hybris, atasthalie) يعرض صاحبه لعقاب الآلهة الذين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة. وكان هذا العقاب الإلهى (nemesis) رادعا، قويا ومخيفا. وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقى يسمى «الحياء» (aidos). وهو نفس الشيء الذى يدفع حتى الجبان على الإقدام فى ميدان الحرب خوفا من العار الذى سيلحق به.

وفى عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحا من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أى العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولا إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقرونون فى الشعر الملحمى دوما على نحو سافر بالآلهة والإلهات. فيلدمينيوس بين شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيا فينظرون إلى ساربيدون وجلاوكوس على أنهما إلهين. وكثيرون هم الأمراء الذين

جاءوا من نسل إلهي عن طريق الأم أو الأب، أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء في فاياكيا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث: عامة الناس والنبلاء والآلهة. وتجرم أو تحرم تخطى الحدود (hybris) وتضع له العقاب (nemesis) المناسب. كان أفراد طبقة النبلاء متعاطشين للشهرة والمجد وتأكيد الذات وتخطى الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية. وعندما لا يوفقون في ذلك يردون فشلهم إلى «حسد الآلهة» مستخدمين فعلين بمعنى «أحسد» أو «أستكبر» (agamai, megairo). ويعنون بذلك القول أن الآلهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا المجد^(٢١). وكاليسو نفسها قالت إن الآلهة لا تنظر بعين الرضا إلى أية ربة تنزل إلى مستوى معايشة إنسان فان كما فعلت هي مع أوديسيوس. وتقول بينيلوي إن حسد الآلهة هو الذي حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الأنثروبومورفية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية^(٢٢).

آلهة هوميروس ليسوا قادرين على كل شيء، ولا عليمين بكل شيء، ولا موجودين في كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هي ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخصص كل واحد منهم في مجال معين، وإن كانوا جميعاً يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريقي الحصب الآلهة والإلهات في أماكن محددة قيل أنها هي التي كثر ترددهم عليها أو هي أماكن عبادتهم. وكان يوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقرايين، فيرونهم قادمين سواء في هيئتهم الإنسيابية المرئية كطيور وذلك كما يظهر في الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القرايين. وفي هذه الحالة لا بد وأن تقع بعض العلامات الحارقة والصدالة على تواجد الآلهة كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القرايين، أو «تومي» نخله عندما يقوم أبوللون المولود في جزيرة ديلوس، كما يرد في نشيد لكالهماخوس. وعندما تتلبد السماء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نذيراً بقلوم زيوس. وجبل زيوس أي الأوليمبوس هو السماء. ومن ثم كان الناس

يتضرعون إليه ووجوههم في السماء. بيد أنه بالإضافة إلى الأوليمبوس كان لبعض الآلهة أماكنهم الخاصة والمفضلة. فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون في أعماق البحار حيث تقبع قصوره في أيجاي (Aigai). ويعيش أبو للون في ليكيا أو في معابد خريسي وكيلا وتينيدوس وهكذا^(١٦).

وبالقطع لم يرى أى إنسان حى الآلهة، وإن كان هوميروس قد جعل الآلهة تتصل على نحو شخصى وتتعايش دومًا مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمثال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذلك نفسه أحيانًا لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق كإمتياز خاص ودون أن يتنكروا في هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقد تغلب التفكير العقلان على صعوبة التوفيق بين الإعتقاد في التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس في شئون البشر دون أن يراهم أحد بالقول أنهم يتخذون هيئة الإنسان. ولقد إستغل هوميروس هذه الحيلة وكان «الغريب» القادم من بعيد موضع إهتمام خاص على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلهًا متنكرًا. وهكذا بينا إستجاب التفكير العقلان لإغراء تقديم التدخل الإلهى المرئى أو المحسوس للرجل العادى على أنه شىء قابل للتصديق فإن الأثروبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الآلهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلًا أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا في شئون البشر، بل وأن يعايشونهم فترات طويلة متنكرين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هى الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الآلهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التى يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصيًا إلا عندما ألقى بصاعقته أمام خيول ديوميديس. بيد أن أبوللون لطم باتروكلوس بيده القوية فسقطت عدّة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة في «الأوديسيا» روثًا مألوفة لكثرة ظهورها وتدخلها في الوقت المناسب.

ويتحدث هوميروس أحيانًا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذلك. ويستخدم ألفاظًا بمعنى «قوة إلهية ما» (daimon) أو «الآلهة» (theoi) أو «إله ما» (theos tis) أو «زيوس» وهو رب الأرباب التى تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه في كل لحظة من لحظات الحياة البشرية يشير

هوميروس إلى وجود إلهي بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم الذين يمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تمامًا كما يهبون المهارة والثروة. فعين كالخاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكامانديروس على الصيد ومهارة فيريكولوس في بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم الذين يقدرون مصائر الناس وهم الذين يقررون سقوط طروادة، ونهاية المعركة بين هيكتور وأخيليلوس. وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى قمة الإزدهار، ويهبطون بذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شيء يحددون أعمار الناس ويعينون يوم مماتهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شؤون حياة البشر، إنهم بالنسبة للناس غاية في القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها «الضرورة» (anagke) أو «القدر» (moira). ولا يتورع أبطال هوميروس عن مواجهة الآلهة رغم أنهم نادرًا ما يوجهون إليهم أسلحتهم وقدائفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلوس ملك إسبرطة وزوج هيليني المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلاً «أى زيوس إننى لم أجد أسوأ منك إلهًا!». وعندما يلتقى فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتكرر كشحاذ يصرخ «أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت في مجيئنا للوجود ومع ذلك ترسل لنا البؤس والمعاناة!». إن وجود الآلهة في الشعر الإغريقي يعد توسيعًا فلسفيًا وإمتدادًا طبيعيًا للوجود الإنساني نفسه^(٢٣). ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء التراجيديا - يداخل بين الفعل الإنساني والفعل الإلهي. فعندما تصعد المريسة يوزيكليا إلى بينيلوب في حجرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب بل هزم الخطاب أيضًا، تقول الأخيرة «ليس هذا صحيحًا، فأوديسيوس قد مات. لا بد أن الذى قتل الخطاب هو أحد الآلهة الذى لم يعد بوسعه التغاضى عن شرورهم».

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيما قد يقع من مأسى. الآلهة يتدخلون دائمًا، هذا صحيح ولا سبًا فيما قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فإن الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه هو ومن ثم يتصرف من هذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون في تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبرياموس يعلن أمام

هيلينى أن الآلهة - وليست هى - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء فى العادة ميل لتلمس الأعذار ومن ثم فهو دائماً ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحياناً يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دمي فى أيدي الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسميه «الآلية الربانية» التى تدير شئونهم على الأقل فى عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضرورى أن يكون بمحض الصدفة أو لا يصح القول بأن الهدف هو الذى زاغ من السهم. ولكن التعليل الأفضل هو أن إلهاً ما قد تدخل وأدخل تحريفاً فى مسار السهم. والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلهاً ما قد إختطفه خطفاً من بين الصفوف. أما الفكرة العبقريّة التى تأتق فى الوقت المناسب فيقال إنها إلهام من الآلهة تماماً كما أن المصيبة التى لا يمكن ردها فهى أيضاً من عند الآلهة. المهم أن الرجل الإغريق قد وجد فى التصور الأنثروبومورفى للآلهة ما يساعده على العثور دائماً على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء ويعول عليه كذلك فى تحقيق ما يطمح به من طموحات خارقة.

(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديماً وحديثاً:

يرد فى «الأوديسيا» (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ و ٣٣٦ - ٣٥٢)

ما يلى :

«كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الاخيين المفجعة من طروادة والتى أوجبتها الربة بالاس أثينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها: أى فيميوس* إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى، إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المحيطة مما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، وإجلس إلى جوارهم ودعهم يمتسون فى صمت كثوس الخمر، وأترك هذه الأغنية الحزينة التى

* ورد ذكر فيميوس فى «الأوديسيا» بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥، ٣٢٥ - ٣٧١
٤٢١ - ٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ - ٢٦٣، الكتاب الثامن والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ - ١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٢٩.

تجلبب الأسمى إلى أعماق قلبي. حيث أن حزننا لا ينسى يسقط على، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجي، الذي ذاع صيته في هيلاس وأرجوس.

فرد عليها تيلياخوس الحكيم قائلاً: لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التي تواتيه؟ فلا لوم على المنشدين، إنما زيوس هو الملموم. فهو الذي يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير الدانائيين (الإغريق) المؤسف، لأن الناس في الغالب يشنون على الأغنية التي تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى».

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمي بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوق في عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو أنها لا تعجب من يسمعهما، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك في عملية خلق هذه الأناشيد لأنه أثر في تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، بالإضافة وإعادة أو الحذف.

ويجربنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمي بالأساس شعر شفاهي إنشادي، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم في نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغاني البطولة التي تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة المجيدة. وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيبتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذباً وتشويقاً، أو أنسب للزمان والمكان الذي يقف فيه (قارن «الأوديسيا» الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمي وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بجرافية «شريط التسجيل»، فلما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف

من مكان إلى آخر، بل وفي كل مرة ينشد فيها ولو كان في نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى «المألوف الملحمي» وهو محصلة تراث تمتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمي المألوف نضرب مثلاً بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلاً بعد جيل صفات معينة عن بطل مثل أوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون إسم هذا البطل إلا مقروناً بإحدى هذه الصفات. ثمرة بحده أوديسيوس «الإلهي» أو «شبيه الآلهة» أو «الصبور شبيه الآلهة» أو «مدمر المدن» أو «ذا الحيل الكثيرة» أي «واسع الحيلة». وكذلك تيليماخوس يوصف بأنه «شبيه الآلهة» أو «ابن أوديسيوس المحبوب». أما أجامنون فهو «ملك الرجال» أو «السيد» وهكذا. وغالباً ما يذكر هوميروس إلهاً من الآلهة أو بطلاً من الأبطال مقروناً بإسم الأب ثم متبوعاً بالصفة التقليدية له مثل قوله «بنت لابس الدرع أيجيس (زيوس) أتريتوف» ويعنى الربة أثينة. أو قوله «نيستور بن نيلوس المجد العظيم للأخيين». على أن أحد المنشدين قد يتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيده بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة في كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد «إعادة إخراج» لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة «إعادة خلق» لقصة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات في القصة التي يرويها ما يراه متمشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله أي جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور الذي يختار ليس فقط الزمان بل والزوايا المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار في حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات في النص الهومري الذي قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمي وتقنياته ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمة. فعبارة

«النشد ذاتع الصيت» تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلّاقاً لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوقى يفضل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع السامعين^(٢٤).

على أية حال هذه صورة النشد فيميوس فى قصر أوديسيوس بإيثاكي. وهناك صورة أخرى لمنشد آخر هو ديمودوكوس* فى بلاط ألكينوس فى فاياكيا. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمى. بل قد يكون هو نفسه كمنشد يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أو كليهما. وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزاً وسطاً كصاحبى حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرافين وعمال غزل الصوف. إنهما من الرجال الأحرار ويكتسبان إحترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما فى الغناء، ولكنها يعتمدان فى بقائهما وحياتها على رعاية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطّاب الذين يتلعون ثروات أوديسيوس أثناء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمى فى «الأوديسيا» تساعدانا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه. فهو فى الغالب إحتل مكانة مماثلة. ولعل ذلك ما يفسر عنصرًا ملموسًا فى ملحمتيه ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أى حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تمامًا وراء ملحمتيه كما فعل شكسبير فى مسرحياته. الملحمتان مؤلفتان لأمراء يجبون سماع أخبار الماضى الجيد، ماضى أجدادهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئًا من آراء وأحكام شخص يستخدمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتماعية أقل منهم بالطبع، ومن ثم فإن هوميروس يعيد صياغة الماضى وتصويره، وله مطلق الحرية فى إختيار الكيفية التى يؤدى بها عمله هذا ما دام لا يندش الماضى أو يفقده وقاره. له أن يدخل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التى تحوط هذا الماضى وتشد إتباه سامعيه من الأمراء.

* ورد ذكر ديمودوكوس فى «الأوديسيا» فى الأماكن التالية: الكتاب الثامن: فى فقرات كثيرة منه، الكتاب الثالث عشر بيت ٢٧ - ٢٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون «المغنون» (aidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس (phorminx) أو كيثاريس (kitharis) ثم سمي المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوي (rhapsodoi) والكلمة تعنى الذين يرتقون أى يصلون الأغاني بعضها ببعض. وهو إسم مشتق من الفعل «rhapto» بمعنى أرتق والكلمة «ode» بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الإنشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سلف أن ألقنا.

أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها مايتصل بحجم الملحميتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» وبنيتها المعقدة. فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحميتين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوي التقليدى السائد فى بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين^(٢٥).

وانجهدت الأنظار مؤخرًا إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور وتتراكم الدراسات التى تأتى بنتائج لها صدق عميق فى عالم النقد الهومرى. لأن الفولكلور الأفريق يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الإنسانى حيث لم يعثوره تغيير جذرى. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن إعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثًا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العنبر حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هى التى لا زالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيما المجتمعات البدائية. ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوي «إفتراضى» بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى إلى الأذهان.

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين فى هذا الميدان هو أن هذه المادة

الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جداً لا ترقى إلى مستوى «الإلياذة» و«الأوديسيا» من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهديب وإتقان الحكمة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن «الإلياذة» و«الأوديسيا» لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أى أنها ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مثل «الإلياذة» و«الأوديسيا» معتمدة على تقنيات الشعر الشفوي. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثاً ملحيمياً، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه السركة الملحمية الضخمة. وتتخصص النساء منهم في، أغاني المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفوضين والمستشارين، الحكام والقواد والملوك، المؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك. ويقم إنتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص في العزف على آلة موسيقية محددة. وتستمر فترة التدريب من خمسة إلى عشر سنوات. وتجمع بين التربية البدنية والذهنية.

يتراوح حجم حفلة الإنشاد الملحمي طويلاً وقصراً من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمي نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمي. ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمي المذكورة في «الإلياذة» و«الأوديسيا». ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث في أفريقيا. ولنطرح السؤال التالي: في طبعة أكسفورد تبلغ «الإلياذة» ١٥,٦٩٣ بيتاً، و«الأوديسيا» ١٢,١١٠ بيتاً فكيف كان المنشد الملحمي ييمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادراً على متابعتها؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذي يمكن أن يستغرقه إنشاد «الإلياذة» و«الأوديسيا» في ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمي الإغريقي القديم والمغنين اليونان

المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشرة مقطوعاً، وهو ما يقترب من طول الوزن السداسي. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتاً ونصف في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. فتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتاً في الدقيقة الواحدة. وإذا أنشدت «الإلياذة» بهذا المعدل ودون توقف فلإنها تستغرق ٢٦,٩ ساعة، وتستغرق «الأوديسيا» ٢٠,٧ ساعة. ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطال.

وإذا وضعنا في عين الاعتبار قدرة الجمهور الإغريق القديم على البقاء في المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابس العروض المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كوميدية في اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا في الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمي منصتاً ومتابعاً نهار يوم كامل. والمشكلة هي أنه كما تبين لنا لا تكفي ساعات النهار كلها لإنشاد «الإلياذة» أو «الأوديسيا». ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمي. أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س. م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك (Uzbek) وكارا كيرغيز (Kara Kirghiz). فالنشيد ساجيمباي أوروبز باكوف Sagymbai Orozbekov (١٨٦٧ - ١٩٣٠) أُملي في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية يبلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات. ويقال أن لديه مخزوناً ملحمياً يبلغ حوالي مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان بنفس طول القصيدة التي أملاها. ولم يكن هذا المغنى فريداً بين قومه فله - كما يقول باورا - أنداد كثيرون. ويعلق باورا قائلاً أن الصياغة التخطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة، إذ ينبغي أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات كل منهم يردد نفس الأغاني على نحو أو آخر. وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فناً قومياً يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفظ. ومن

ثم فعلينا أن تصور هوميروس ينشد ملحمتيه في مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف نظمتا إعتاداً على التقنية الشفوية.

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيري كاندى روريكى (Candi Rureke) من قرية بيسي (Bese) في كتيسيمبا ملحمة البطل مويندو (Mwindo). وهي ملحمة طويلة جداً، وتمتّع بوحدة تأليفية ملحوظة. أما حبكة الملحمة فهي غاية في التعقيد والإتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها. كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم في إطار حفل إنشاد ملحمة عادى، يحضره جمهور ويشارك أفراد في العملية ككل. ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شيء في «الإلياذة» و«الأوديسيا» يتعدى حدود التأليف الشفوي، أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفي أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زياً خاصاً ومميزاً لحفلات الإنشاد الملحمي. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف، وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو (Mongo) قبة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة. أما منشدو الفانج (Fang) فيضيفون إلى قبة الريش عرفاً أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوري خاص وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي. فثلاً عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل مويندو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منشدي المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الأبناء وتلقنوا دروساً في استخدامها من معلمين متخصصين.

وتتصافر هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الأفريق مع معطيات المادة

العلمية التي جمعها كل من أ.ب. لورد وم.بارى. فلقد إلتقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان، وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤية نظرية مسبقة. فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يجيروا جوابًا ووقعوا في حيص بيص. والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبًا تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك. بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوى الجميل، والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغاني وحكايات، والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء. وكلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الإنشاد. فالمنشد الأشهر أفدو ميديلو فيتش (Avdo Mededovic) من بيجيلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى نفس الحكاية. وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومري - يتدخل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعًا - كمنشدى هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق. والمهدف الرئيسي للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - هو إقناع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره. ولقد لاحظ الباحثة لورد أن أفدو ميديلو فيتش - سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لمسة إنسانية آسرة، مما يعنى أن الإنشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - كالأخراج المسرحي الخلاق، أو كالإداء الموسيق المبدع للسيمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادي له مذاقه الخاص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة.

المهم أن المشكلة الهومرية التي لم يخلها إكتشاف معرفة الموكيين للكتابة لأنها آنذاك لم تستخدم في تدوين الأدب بل في المعاملات الرسمية بقصور الملوك. هذه المشكلة بدأت تستلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحديثة ليس فقط

في بلاد الإغريق وأوروبا بل في أنحاء الدنيا كلها ولاسيا أفريقيا. ويمكن القول دون أدنى مغالاة أن البحث عن هوميروس يجرى الآن في أدغال هذه القارة السوداء!

أما الوزن السداسي نفسه (hexameton) أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كما هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفي، أي لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أي على الزمن الذي يأخذه كل منها في النطق. ومع أن الشعر الأوري المعاصر يقوم أساسا على النبرة فإنه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع في لغات الأسرة الهند - أوزية بصفة عامة. فهو موجود في السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال. وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي، كما تحسب الحروف المتحركة والساکنة في العملية كلها. واصطلىح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محابدا أي يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا.^(٣٣)

والوزن السداسي مكون من ستة أقدام، وكل قدم مكون من داكيتيلون أي مقطع طويل متبوع بأخرين قصيرين (u u -). * ويمكن أن يستبدل بأي قدم من الأقدام الستة الداكتيلون قدم سبوندي أي مقطعان طويلان (- -). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U -).

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسي فلا مثيل له في الشعر السامي أو الحيثي القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكفي للتثبت من ذلك. الأرجح إذن أنه اخترع إغريق قائم على التقسيم الكمي المعروف في أسرة اللغات الهند أوربية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية

* العلامة - تعني حرفاً أو مقطعاً طويلاً والعلامة U تعني حرفاً أو مقطعاً قصيراً وهي علامات متداولة ومعروفة في علم العروض الإغريق.

نفسها على إختراع هذا الوزن، فهي تتناسب معه تماما. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيما بين ١٤٠٠ ق. م تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم في القرن الخامس الميلادي. وقد ينازعه أى وزن آخر في طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم، بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغاني القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنيصة الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق في تأثيرها المفردات المنحوتة والمبهرة. ليست لغة هوميروس هى لغة الحديث اليومي في عصره، ولكنها لغة متعارف عليها كإبداع فني للإنشاد الشفوي. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك في بلاد الإغريق. ومع أن لغة الشعر الإغريق بعد هوميروس ليست من المألوف الموروث والمتعارف عليه بنفس الدرجة كما هو الحال في ملحمته، إلا أنها على أية حال لغة متعارف عليها أيضا. وحتى بعض الشعراء الغنائيين مثل سافو والكايوس وأناكريون الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومي فإنهم أيضا إستخدموا بعض مفردات المألوف الشعرى، أى التى لا تستخدم إلا في الشعر. ذلك أن الذين إخترعوا الوزن السداسى إخترعوا معه صيغا لغوية مناسبة له، وأصبحت أمثودجا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمى الجيد من مفردات يصلح أيضا للشعر الغنائى وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر في أن لغة الشعر الإغريق ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومي. وكان لذلك ميزة عظيمة وهى أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمته جماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هو السبب أصلا في إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا في أن يستخدم الكلمات المألوفة



شكل ٤

على اليسار هيكتور يودع زوجته أندروماخى، وعلى اليمين باريس مع هيلين. إناه من خالكيس يورخ بعام ٥٣٠ - ٥٢٥ ق. م وهو محفوظ الآن بمتحف مارتن فون فاجنر (أنظر ص ٤٣)

أو الموروثة فحسب بل في أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة، وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات محلية. فلغة الأدب والشعر الإغريقية إذن لغة متعارف عليها دون أن تكون جامدة فهي دوماً متجددة. ولقد ساعد على التجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخرًا. وبما لا شك فيه أن التدوين هو الذى يثبت اللغة ويحفظها من الضياع، ويقف حجر عثرة في طريق إدخال تغيرات جوهرية عليها. أما التناقل الشفوي للأدب فهو الذى يسمح بجرية أكبر في التغيير والتطوير.

٣ - ما بعد هوميروس

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب «أبناء هوميروس» (Homeridai). ورغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة «الإلياذة» و «الأوديسيا». ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التى درج الناس على تسميتها بالحلقة الملحمية (epikos kyklos) أو حتى ببساطة «الحلقة» (kyklos). وهى ثلاثة عشر قصيدة تقريبا لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعرف عناوينها وهى كما يلى :- «القبرصية» أو «قصة قبرص» (Kypria)، و«الأيوبية» أو «قصة الأيوبية» (Aithiopsis)، و«الإلياذة الصغيرة» (Mikra Ilias)، و«تدمير طروادة» أى إليون (Iliou persis)، و«رحلات العودة» (Nostoi) و«التيليجونية» أو «قصة تيليجونوس» (Telegonia)، و«معركة المردة التيتانيس» (Titanomachia)، و«الأوديية» أو «قصة أوديب» (Oidipodeia)، و«الطيبية» أو «قصة طيبة» (Thebais)، و«الإبيجونوى» (Epigonoï) أى «الخلفاء» وتدور حول قصة «المهجوم الناجح لأبناء السبعة ضد طيبة»، «ورحيل أمفياروس» (Amphiarauou exelasis)، «فتح أوغاليا»^(٢٧) - وهى مدينة بجزيرة يوبويا - (Oichalias halosis) و«فوكايس» (Phokais) أى «قصة فوكايا»^(٢٨).

ولقد إنتقد أرسطو^(٢٩) شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون الخطوة الأولى فى خط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمى بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعاراً ملحمية إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفئها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقنيات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدرس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمشبع بالعقلانية، وإعادة التفكير والصياغة والمراجعة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة،

ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التي تعنى نفسها بنفسها. وبما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعي، ولكنه على أية حال يخالف لطبيعة الشعر الملحمي ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأثباع هوميروس أيضا ما إصطلح على تسميتها بـ «الأناشيد الهومرية» التي تؤرخ فيما بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمي لأبيات أية ملحمة يتغنى بها بإستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعا لإله من الآلهة ولا سيما من تقام حفلة الإنشاد تكريما له. فكان الشاعر الهومري المتمرس يستهل إنشاده «للإلياذة» أو «القبرصية» مثلا بقصيدة من عندياته قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكتفى بإستهلال بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومري إذن مجرد إستهلال (proimion) كما كان يسمى أحيانا في العالم القديم. ولقد وصلنا ثلاث وثلاثون نشيدا (أو إستهلالات) هومريا. وتحتل من بينها ستة أناشيد مكانة خاصة لما لها من أهمية كبرى. وهي نشيد رقم ٢ (إلى ديميتري) ورقم ٣ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتي) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأناشيد الإستهلالية تنتهى في الغالب بعبارة تعنى «ولكنى سأذكرك (ويعنى الإله أو الإلهة) وسأذكر أغنية أخرى» ويعنى المقطوعة الملحمية التي سينشدها بعد هذا الإستهلال من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومري «إلى أبوللو» هو الذى أوجد الاعتقاد السائد بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول أنه إذا سئلت الجوقة: «من أعذب الشعراء؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور» (بيت رقم ١٧٢). ولقد عارض اللورد بيرون هذا البيت بقوله «الرجل المسن الأعمى في جزيرة خيوس الصخرية» ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا (Scio)!

أما النشيد «إلى ديميتري» فهو الذى يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيفوني وتأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد «إلى أفروديتي» هو الذى يحكى قصة إينياس بن ألتحيسيس من أفروديتي نفسها وهى الأسطورة التي قامت عليها «إينيادة» فرجيليوس أمير الشعر اللاتيني فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم

شيللى هذا النشيد إلى الإنجليزية فإكتسب شهرة واسعة في الأدب الإنجليزي والعالمي .
ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس في تصوير الآلهة، إذ يظهرون عندهم بصورة أكثر صقلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالخداع والكذب. وأكثر من ذلك فإنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأوليمبوس وتشترك معهم ربة الإنسجام أو الهارمونيا (Harmonia) وربة الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصرة إلهة ما وراح أبوللو يعزف على قيثارته ومع ذلك فإن قصص الآلهة عند هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهديبا وتشذيبا ولاسيما ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أى لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التي تخفى بها هوميروس وراء ملحمته. إذ بدأ الشاعر الهومري الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعنى أن المنشدين الملحميين لم يعودوا مكتفين بهبات الأمراء وشرعوا يفرضون أنفسهم على قصائدتهم ومسامع جمهورهم. وفي الجزء الأول من النشيد الهومري «إلى أبوللو» الذي كان ينشد في جزيرة ديلوس، وبعد أن يحدثنا المنشد عن الجماعة المرححة التي تجمعت فوق هذه الجزيرة التي ولد عليها الإله أبوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتذكروا أغنيته فيقول (أبيات ١٦٥ - ١٧٥) :

«أى أبوللو وأرتميس أتمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فوداعا لكم جميعا. ولتذكروني من الآن فصاعدا أيتها العذارى! عندما يأتيكن هنا في قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن :

يا عذارى أخبرني أى رجل هو بحق أعذب المنشدين
جاءكن هنا، وبعث في نفوسكن السرور أكثر من غيره؟
فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتك الجماعةية :
هناك رجل أعمى يعيش في خيوس الصخرية
أغانيه هي أجمل الأغاني جميعا الآن ومستقبلا

وسأحمل صيتك معي طيبا أينما رحلت متجولا
 في الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها
 وسيصدقني الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به»

وهذه الفقرة تكشف النقاب عن منشد ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن في أثناء إنشاده، إنه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيراً. ومع أن هذا النشيد يقوم على موضوع غير ذاتي لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدخل بعض الكلمات والعبارات التي تحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه، ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى. وهو الأمر الذى قبل به ثوكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما، إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان. ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد من أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته، ويطلب لنفسه بالكفاءة التي يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر. إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومري ذاته، لأنه يزوج بعمله إلى أعماق الناس، وينتزع إلتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس - الذى تنشد فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمى وتحفيه قد إنتهى وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومري رغم قدره المتواضع يطلب لنفسه بقدر من تأكيد الذات. وهذا يعنى أن الشعر الذاتي قد بدأ يطرق الأبواب أو بالأحرى يطل من بعض نوافذ الشعر الملحمى التقليدى نفسه، وهو شعر يطمس ذات الفرد بطبيعة الحال لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد^(٣٠).

الفصل الثاني

هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم

١ - ما بين الشعر الملحمي والتعليمي

يمثل هيسودوس المرحلة الإنتقالية بين الشعر الملحمي والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائي، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية وهذا ما سنحاول تبيانه في الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات في بنية المجتمع الإغريقي.

على الصعيد السياسي كان النظام الملكي لا يزال موجودًا إبان القرن الثامن في بعض أنحاء بلاد الإغريق، ولقد كان الملوك والأمراء في بلاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمي وحماة المنشدين الهومريين. فلما جاء القرن السابع حل محل الملوك في مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيما بينها السلطان والامتيازات الملكية فيما يعرف بنظام حكم الأقلية أى الأوليجارخية (Oligarchia) وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالازدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضى وركزوا إنتباههم على الحاضر، أى لم يعد المهم الآن هو التغنى بالأممؤذج البطولى القديم، كما فى الملاحم بل الإشادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحى والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم عزف الناس عن الشعر الملحمى الذى يطمس الذات ورجبوا فى أشعار يرون فيها أنفسهم فتملاً حياتهم وتثرىها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة، وسرهم أن يروا أعمالهم اليومية موضوعًا لكلمات منغمة يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هى التى ولدت مفهومًا جديدًا لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومرى القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه

مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعياً بها ولكنه رآها غير ملائمة للبطولة، فإكتفى بالإشارة إليها في تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة اليومية والأعمال العادية هي لب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم في الرؤية الإغريقية للفن عمومًا والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذي كان موجودًا حتى قبل هوميروس كان يضم نوعًا ذاتيًا ولكنه - أى النوع الذاتى - كان يحتل مكانة أكثر تواضعًا من الشعر الملحمى الذى إحتمى بالملوك وتمسح ببلاطهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاتى الغنائى وأن يخرج من مكانه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعًا، بل تدريجيًا، متخذًا أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس في حياتهم اليومية، ولأول مرة نستطيع أن نعايش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم في أشعار لا تمسح بالأساطير القديمة بل تتحدث عن صانعيها.

ولقد ساهمت الإكتشافات الأثرية الحديثة في كشف النقاب عن مسار هذا التحول في مفهوم الشعر الذى يعود إلى أيام هوميروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمر في أثينا مرسوم على الطراز الهندسى وعليه نقش يبدأ بالبيت السداسى التالى:

«ذلك الذى من بين جميع الراقصين يصنع أعذب المتعة»^(٣١).

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريبًا ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوبًا زخرفيًا وإنما يتبنى أسلوبًا راقياً في فن الرقص مما أثار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنا على نحو خاص أن البيت المترجم يتحدث عن مناسبة إجتماعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كلمات هذا البيت تم عن حسن إختيار، فهي منتقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمى

المألوف الذى ليس من الضرورى أن يكون هومريًا. ومؤلف هذا البيت فيما يبدو يتسمى إلى طبقة إجتماعية أعلى من تلك التى تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدري؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهدها مكافأة للراقص الرائع، وينبغى أن لا تفوتنا الإشارة إلى أنه حتى فى هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دورًا بارزًا فى عالم الحياة والفنون، حتى أنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضًا عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بخليج نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلالى الغريب التالى: «أنا كأس نيسطور» ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشًا سحريًا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهاها لأنه مكون من بيتين سداسيين ترجمتها كما يلي:

«دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور فريسة للرغبة التى توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتى»^(٣٢).

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فىمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآنية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدى. ومع أنه من الطبيعى أن تكون لهذا التراث تنوعاته المحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا يتغير. المهم أن الشعراء الصغار استطاعوا بعبقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمى العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك فى تغيير مسار الفن الشعرى كله. لقد أصبح الشعر الملحمى يجزأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة أى أنه لم يعد شعرًا ملحميًا بالمعنى السليم.

وإذا كان الشعر التعليمى قد نبت إنعكاسًا للتغيرات التى طرأت على المجتمع والحياة إبان الفترة التى عاش فيها هيسودوس، فمن الملاحظ أيضًا أن هذا الشعر يضم أعمالاً وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب

أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمي غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر ولكنهم صنّفوه تحت إسم « الملاحم » Epe وهذا الفن الشعري في الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن محكوم عليه بالزوال لأنه يقوم أساساً على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة. بيد أن البحث في ازدهار هذا الشكل الفني في العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان) وأسباب هذا الازدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسودوس بالنسبة للشعر التعليمي ما يمثله هوميروس بالنسبة للشعر الملحمي أى المصدر والمنبع والعلامة المميزة، كلاهما ظهر في فجر الأدب الإغريقي. ولكن بينما وضع هوميروس بملحمته إطاراً محدداً وثابتاً للشعر الملحمي فإن قصائد هيسودوس « الأعمال والأيام » Erga Kai Hemerai « وأنساب الآلهة » Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعباً. فليس في قصائد هيسودوس من وضوح الشكل إلا القليل كما أن الشاعر قد خلع على قصيدة « الأعمال والأيام » بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليدًا مثمرًا.

ومما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمي ترتبط بملامح الشعر الملحمي. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمي هو الارتباط الوثيق بالملاحم شكلاً ومضموناً. ففي قرون ما قبل الأدب المدون في بلاد الإغريق كان الإنشاد في الوزن السداسي - كما رأينا - هو الوسيلة المثلى لتناقل الأخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين مميزتين الأولى هي رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهي الأسلوب غير السردى والذي شاع بوجه خاص في منطقة بويوتيا وهى المادة الفولكلورية التي نقحها وصلقها هيسودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هوميروس وتراث ما قبل هيسودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومرى لأشعار هيسودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل في استخدام الوزن السداسي الملحمي لأداء غرض تعليمي. كما أن أشعار هيسودوس حافلة باللهجة أو

اللهجات الهومرية وهناك عبارات بأكملها منقولة من «الإلياذة» و«الأوديسيا» يضاف إلى ذلك أن هيسودوس قد ملأ قصيدته بفقرات سردية صيغت بأسلوب ملحمى قح ولو أنه غير مصقول في بعض الأحيان. صفوة القول أن الشعر التعليمى الذى إبتدعه هيسودوس كان ذا أصول ملحمية إلى حد كبير. وما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورثوا ذلك عن هيسودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمى والشعر الملحمى. ولقد إلتزم كل الشعراء - فيما عدا أوفيدوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) - بالوزن السداسى كما إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية بأخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك برعى كامل وعن قصد معلى ونية واضحة وميثة ذلك أنهم توخوا أن يقتفوا أثر رائدهم هيسودوس فى تبني الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمى والتعليمى لجدها فى مناجاة هيسودوس، الإفتتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسودوس هذه للإلهات الملهمات تمتزج على نحو تلقائى بدعاء إضافى لزيوس راعى العدالة القدير («الأعمال والأيام» بيت ٢ - ١٠). ففى ذكر زيوس بصفته المميزة هذه فى بداية القصيدة تقليد إبتدعه هيسودوس وإتبعه بقية الشعراء التعليميين، أى الإستهلال بمناجاة الإلهة المتخصصين والمتصلين صلة وثيقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ٣١٥) فى مطلع قصيدته «الظواهر» زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسى لأبحاث فلكية، وهو يناجى زيوس لأنه بالأساس رب السماء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالى ٩٩ - ٥٥) وأوفيدوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) فى مطلع قصائدهما التعليمية الربة فينوس (أفروديتى). وفعل فرجيليوس (٧٠ - ١٩) نفس الشئ عندما نظم «زراعياته» إذ إستلها بمناجاة الإلهة الزراعيين.

٢ - الأعمال والأيام

لعل «أنساب الآلهة» تعد إحياء للشعر القديم الذى كان موجودًا قبل هوميروس واقتصرت موضوعاته على قصص الآلهة دون البشر. أما قصيدة «الأعمال والأيام» فهي قصيدة تدور حول موضوع شخصى وقضية ذاتية. لقد وضع هيسودوس نفسه فى مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولى فتجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التى كانت تتركز حول النبلاء والأمراء فى قصور الملوك. ذلك أن هيسودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذى تطحنه مشاكل حياته ومشاكل أعماله وهموم حاضره، وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضياً متوهجاً ودرامياً فإن هيسودوس بواقعية لا تعرف التردد يصور الحاضر المضى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح. وتحكى الأساطير أن هيسودوس دخل فى مسابقة شعرية مع هوميروس. وفاز الأول الذى أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس (Panides) - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيرى، بمعنى أنها حيكت لتبرر الاختلاف الواضح بين الشعارين وإزدياد شعبية الشاعر الأحدث على حساب زميله الأقدم. وتسلبت الأسطورة مزيداً من الضوء على نفسها عندما تقول أن هيسودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالاً يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب. وهكذا تضع الأسطورة هيسودوس فى مكانه الصحيح الذى إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسودوس منذ إفتتاحية «الأعمال والأيام» التى تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة أن فكرة العدالة هى بيت القصيد. بل إنه يعود فيقول (ب ٢٧٥ - ٢٨١):

«أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون

الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضاً لأنها ليست لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهى التى ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض. لأن زيوس يهب الرخاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب فى أن يتناقش حوله».

ويقول هيسودوس عن العمل الشاق وقيمته (ب ٣٠٢، ٣٠٨ - ٣٠٩، ٣١١ من نفس القصيدة):

«الجماعة رفيق دائم للرجل العاطل، ومن العمل يصبح المرء غنياً، ويمتلك قطعاناً من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضاً يصبح الإنسان أكثر قرباً من الآلهة. ليس العمل عاراً ولكن العار أن لا تعمل».

ويسمى هيسودوس اللص «نائم النهار» (hemerokaites). ولعل هذه العبارات الوعظية والأمثال الحكيمية من الموروث الشعبى المألوف الذى كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسودوس. ومن ثم فإن عمل الأخير يقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسودوس، بسبل على التقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدرًا أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشعبى هو الذى صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، هو الذى يشكل السبب الرئيسى لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة «الأعمال والأيام» يضع هيسودوس تقليدًا آخر فى الشعر التعليمى ألا وهو أسلوب «الخطاب المفتوح». وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية. فهيسودوس دائماً يخاطب أخاه بيرسيس، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية يقول مثلاً فى بيت ٢٨٦:

«إنى أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحمق إلى حد كبير وسوف

أخبرك...».

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفساح، إذ إغتصب نصيب هيسودوس فى

الميراث، ورثى السلطات المحلية أو كما يسميهم هيسيدوس مستخدماً المصطلح الهومري «الملوك». ولأنه من ناحية أخرى متكاسل ويرى أن التعدي على حقوق الغير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧ - ٤١، ٣١٤ - ٣١٦، ٢٩٦ - ٤٠٤).

وينصح هيسيدوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم (ب ٢١٣ - ٢٤٧). ويقول ليرسيس «إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازاً. لذا فأنصت لنصيحتي، ونحى جانباً عنك الخجل المزيف من العمل اليدوي، واجتنب الأساليب الخسيسة» (٢٨٦ وما يليه).

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسيدوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولا سيما أولئك المرتشين من الحكام والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكتمان في القوة والبطش (ب ٣٨ - ٣٩). ومع أننا لا نشك في أن هيسيدوس كان يخاطب أيضاً فلاحى بويوتيا المكودين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساساً للحياة وسبباً للوجود، إلا أن بيرسيس يأتى دائماً في المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسيدوس. وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبي التعليمي سلاحاً قوياً، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعي أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صنب عليه هيسيدوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تزلف لوكريتيوس لميموس موجهاً له هو. ومقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصياً.

في قصيدة «الأعمال والأيام» يخاطب هيسيدوس الفقراء الذين لا يذكرهم هوميروس إلا لماماً ولا يلعبون دوراً بارزاً في الأدب الإغريقي بصفة عامة. وقرية هيسيدوس نفسها أسكرا قرية معزولة في بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهى لا تعجبه شخصياً بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيفى الخائض. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط. ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس

إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيراً عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسودوس بجائزة مدينة خالكيس فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. ويقال أن هيسودوس عزف عن الترحال حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل أو حتى لا يبتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١ - ٧٦٤ يقدم هيسودوس النصائح العملية المباشرة للممارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعا النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح منزلاً وزوجة وثوراً للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الإستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلاً أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفى حالة إضطرار الفلاح للإستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال! (٣٣) يشير هيسودوس على الفلاحين أن يجتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن المناسب للزواج والحكمة فى التدبير وكياسة التصرف. أما فى أبيات ٦٦٥ - ٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحظوظة وأخرى بالأيام المنحوسة والتى ينبغى على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة «الأعمال والأيام» تعكس بالفعل حياة فلاح فقير لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاقى محدوداً إذ لا يترك مجالاً واسعاً للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التى كان هوميروس قد تحطأها وتخلص منها. بيد أن التركيز على فكرة العدالة كمبدأ كوفى غام قد تقدم بنا خطوة للأمام فى رحاب الفكر الدينى.

تعد قصيدة «الأعمال والأيام» الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسودوس للمرأة فهى نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقاً إن هيسودوس يقول (٧٠٢) أن المرء ما إستفاد قط خيراً من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهى لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فخاً منصوباً للرجل أى غواية تقوده للهلاك (٣٧٣ - ٣٧٥). وهذا أمر واضح فى أسطورة بانندورا عنده، فهى أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب فى الحياة البشرية. بل هى المخلوق الجميل

الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال. لقد غضب زيوس عندما سرق بروميثيوس النار من أجل الناس فأمر هيفايستوس إله الصناعة والحداثة بتشكيل «باندورا» التى يعنى إسمها «ماتحة كل الهدايا» أو «حاملة كل الهدايا» ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذى إستقبلها على الأرض هو أخ غي لبروميثيوس ويدعى إبيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندورا بكل الهدايا التى وهبها لها الآلهة فحملتها في إبريق يقبع في قاعه الأمل، وهو ما قد يعنى الدواء لكل مأسى الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبعثر هداياها أى شرورها في أركان الدنيا فإمتلأت الحياة بالردائل والرزايا^(٣٤). بيد أن باندورا كانت حريصة دائما على أن تضع الغطاء فوق الإبريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهم بين الناس وتملأ دروب الحياة في البر والبحر، ولا يزال الأمل محبوسا في الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية وميثوس من شفتائها. بيد أن هيسودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقى للإنسان لكى يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هى الزراعة لأنها توفر الأمن الغذائى وتقضى على المجاعة. ومع أن هيسودوس يعرف تفاصيل العملية الزراعية إلا أنه ليس سعيدا بها، إذ تسعده أكثر بعض سويغات الراحة، عندما يجلس في ظل صخرة ليشرّب الخمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقرى. وهى سويغات نادرة في حياته. المهم أنه بالنسبة لهيسودوس العمل البطولى هو عمل الفلاح في مقابل عمل أبطال الحرب الهوميريين.

وإذا كان هناك شيء من التشاؤم عند هوميروس فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسودوس فبإشرا وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع أن البشرية تسير من سىء إلى أسوأ، في البداية كان العصر الذهبي القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام والأمان في ظل حكم «الإله» أو «الملك» كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى «فضية» وتلتها سلالة «برونزية»، ومن بعد أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهى السلالة التى

لا تستمد إسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة التى إنقرضت فى الحروب حول أنوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدى الذى يتحدث عنه هيسودوس فيقول («الأعمال والأيام» بيت ١٧٤ وما يليه):

«ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهارا والهلاك ليلا...»

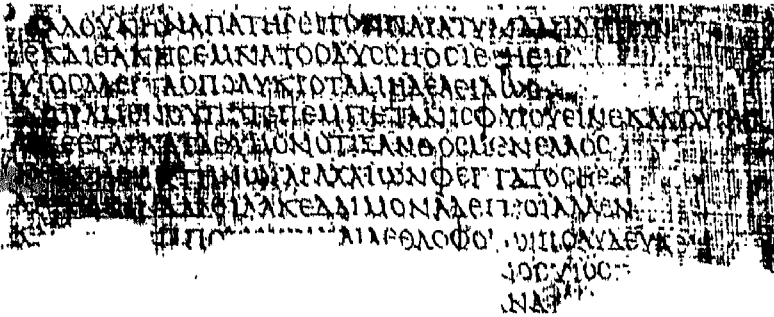
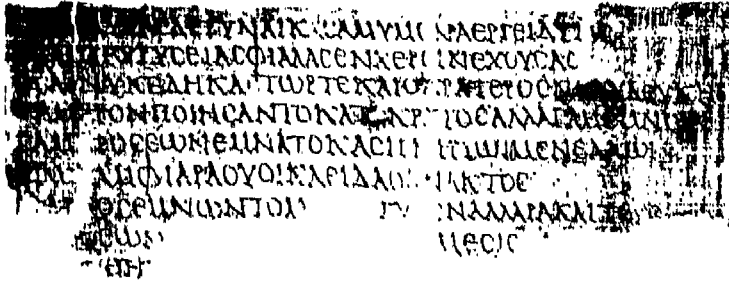
ومن هذه الأبيات يتضح بما لا يدع مجالا للشك أن هيسودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجى. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسودوس هذا التدهور المتصل فى أحوال السلالة البشرية بأن الآلهة يكونون لها سوء النية والحسد والحقد. ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة فى الحياة كما رأينا.

حقا إن هوميروس يشير إلى «الأقدار السَّوِيَّة» التى تصدر فى هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسودوس بمرارة المحرب عن هذه القوانين التى غالبا ما محور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بأن لا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلهة. فهناك «عشرة آلاف مثلية» (أى ثلاثون ألفا أو عدد لا حصر له) من الأرياب الخالدين يمشون على الأرض مختلفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيوس الذى لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار فى النهاية. وكما عقد هوميروس على درج أخيلليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما فى حالة حرب والأخرى فى حالة سلم فإن هيسودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، فى إحداهما تسود العدالة وفى الثانية يهيمن العنف والظلم. ولكن هيسودوس على يقين تام - بوحي من نظريته التشاؤمية - بأن العدل ضعيف، كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت وجهة نظره هذه مستخدما قصة العندليب والصقر، إذ إنقض الأخير بمخالبه على الطائر المغرد، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له فى خيلاء:

«أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيرا قد أمسكت بك في قبضتي، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت. إنني أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غدائي، وأستطيع أيضا إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزعجه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار».

وهكذا فإن هيسودوس الذي لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتي مناقضا له في كثير من النواحي، فحتى عندما يورد قصة سبق هوميروس أن رواها يعطيها معنى جديدا. وهذا أمر واضح في أسطورة بروميثيوس الذي خلع زيوس عندما قدم له عظام الدبiche ملفوفة في كثير من الدهن، بدلا من أن يقدم له صافي اللحم. فهو عند هيسودوس ليس مشهدا كوميديا بل مصدر للشروع التي أصابت الناس. وبصفة عامة يفتقد هيسودوس سلاسة وعلوية الشعر الهومري، ولكنه يتفوق عليه في الأقوال المحكمة والمأثورات، وفي محاولته التعمق في فهم الموقف الإنسان في هذا الكون. لقد طور هيسودوس لنفسه فكرة عن ماهية الآلهة الذين وجد فيهم العزاء للمقهورين المظلومين، ورمزا خالدا لانتصار النظام على الفوضى، وضمانا لسير العدالة واندحار الظلم.

وترك هيسودوس بصمته أيضا على تاريخ الشعر التعليمي في كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذي نظم فيه قصيدته «الأعمال والأيام». فمن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بجنس واحد ويمكن فصلها. فنحن ننتقل في القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمية الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد. ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحاة (أبيات ٦١٨ - ٦٩٤). فلا غرو إذن أن النقاد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التي دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام في أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت في بنية القصيدة قد يعود إلى نقص في تقدير هيسودوس وحكمه على الأشياء ومدى إرتباطها بموضوعه الأصلي. المهم أن هذه الخاصية قد إنسجبت على بقية الشعراء التعليميين



شكل ٥

شذرات بردية عثر عليها في مصر وتحمل بعض الفقرات من قصيدة «المثيلات» المنسوبة إلى هيسبيدوس (P. Berol. 9739)

من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيلينستي وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسبودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحذق مثل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعري.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة «الأعمال والأيام» على التراث الشعري التعليمي عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت من أمهات الأشعار التي أثرت في كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فلهذه القصيدة بصماتها الواضحة على الشعر الغنائي والمسرحي وعلى الفكر الأخلاقي والسياسي.

نضرب لذلك مثلاً برؤية هيسبيدوس التي سبق أن ألقينا إليها - عن «العصر الذهبي» الذي يختلط فيه الرخاء الزراعي بمفهوم العدالة، فكلامها يرتبط بفكرة الماضي الذي ولى ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧ - ١١٩، ٢٢٥ - ٢٣٩).

لقد مارست هذه الفكرة تأثيراً كبيراً على العديد من الشعراء مثل آراتوس ولوكرتيوس وفرجيليوس وتيبولوس بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. ومازالت لها آثارها الباقية في الآداب الحديثة.

٣ - أنساب الآلهة

وتبدو قصيدة « أنساب الآلهة » وكأن مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربات الفنون نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذى يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاما متاسكا. ولعله أول من فعل ذلك لأن عمله هذا صار مرجعا فى مسألة بداية الأشياء ولاسيما تسلسل نسب الآلهة. وفى هذه القصيدة يتحدث هيسودوس كما لو كان رجلا ميمرا عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحت قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يتردد ولا يتباه بالخوف من إجمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عددا وافرا من الزيجات الإلهية وبالتالي عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحي بأن مسار القصيدة آلى بحت. بيد أن المدقق فى أبياتها يستشعر نوعا من التخطيط والتدبير فى مسيرة الكون والكائنات، كما يحس بنىء من الجاذبية لتسابعة عمليات الزواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسودوس أن نمو العالم والآلهة يتم فى حركة بطيئة ومضنية من الفوضى إلى النظام. فى البداية كانت « الفوضى » (Chaos) واريبوس (Erebus) والليل (Nux) فأنجبوا السماء (Ouranos) والنهار (Hemera). وتزوج أورانوس من « الأرض » جايا (Gaia) وأنجبا سلالة العمالقة والمردة. وكلما تقدم الزمن للأمام حل الآلهة محل عناصر الفوضى فى الكون. حتى جاء كرونوس (Kronos) فإستوى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، وإستوى على الحكم الكون. ومن بعده جاء إبنه زيوس فتربع على عرش السماء بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله الأخير بأبيه. ولما هدد العمالقة جيغانتييس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة والقوا بهم فى الظلام. ولكن لا تزال مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى. فهناك « القوة » التى تحمل « القدر » و « الموت » و « الخصام ». وفى مقابلهم توجد عناصر الجمال والوثام وتمثلها سلالة ثيميس ربة

الحق ورمز «العدالة» و «السلام» و «روح القانون».

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١ - ٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء في هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١ - ١١):

«دعنا نبداً في أغنية ربات الفنون، ساكنات الهيليكون، السلاقي يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزي وحول ملبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن في مياه بيرميسوس أو نبع هيوس أو أوليمبوس المقدس فمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير و سرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السماء والأرض».

ثم يقول هيسودوس بعد ذلك (بيت ٢١ - ٣٤):

«لقد علمت ربات الفنون هيسودوس. أغنية جميلة بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون، وقبل كل شيء فإن ربات الفنون «الموساي» بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبته بهذه الكلمات: أيها الرعاة قاطنو الحقول. ياللاشياء السيئة التي تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة في أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضاً كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد».

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد أن قطعن فرعاً من شجرة الغار المزهرة أعطيتني صولجاناً، وأوحين إلى بأغنية ربانية، لكي أتغنى بالأشياء التي ستحدث وبما حدث بالفعل، وأمرني أن أجد سلالة المباركين للأبد».

فهيسودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر إلهام ولكنه يختلف عنه في تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالي زيادة دور الشاعر في العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسودوس في ربات الفنون سوى مجرد ملهات ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الأسر والكلام المقتنع والنافع. واقتصر عملهن بالنسبة لهيسودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما أوحين إليه

بالأغاني. وهذا يعنى أنهم أعطوا لأشعاره قوة ريبانية كبيرة، ولكنهم لم يعطوا
الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وانسجاماً مع هذه الرؤية عن الإلهام
فإن هيسودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هي تنمية معارف الناس، والأخذ
بيدهم فيما ينفعهم في دنياهم وآخرتهم^(٣٥).

ويتلو ذلك الإستهلال بمناجاة ربات الفنون في قصيدة «أنساب الآلهة» ما يمكن
أن نسميه برولوج ثانى (بيت ٣٦ - ١١٥) وفيه يقول الشاعر:

«دعنا نبدأ من ربات الفنون بنات زيوس من منيموسيني (ربة الذاكرة) اللاتي
يتغنن بكل شيء في السماء والأرض».

وفي أبيات ١١٦ - ١٥٣ يقول هيسودوس أن بداية الأشياء جاءت من
«الفوضى»، ثم يتحدث عن زواج «أورانوس» (السماء) من «جايا» (الأرض)
ونسلمها. وفي أبيات ١٥٤ - ٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس
والعمالقة جيجانتيس، ضد أبهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن جايا
الأرض.

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفي أبيات
٤١١ - ٤٥٢ يقدم لنا مشهداً عرضياً عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكاى
بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويي. وهيكاى كما يقول هيسودوس
تمنحى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيراً من الخيرات. وفي
أبيات ٤٥٣ - ٥٠٦ يتحدث هيسودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو
أصغر أبنائها، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفي أبيات ٥٠٧ - ٦١٦
يولد بروميثيوس ابن أحد التيتانيس وهو يابيتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس في
نصيبه من القرايين ويسرق النار من السماء، ويرد زيوس الغاضب على ذلك بإرسال
بانديورا جدة النساء الأولى. كما يوضع بروميثيوس في الأغلال ويسلط عليه نسر كبير
لينهش كبده، الذى يجد له بليل كلما نفذ ليستمر عذابه للأبد. وفي أبيات
٦١٧ - ٨١٩ يصف هيسودوس المعركة بين سلالة كرونوس والتيتانيس وانتصار
الطرف الأول.

وفي أبيات ٨٢٠ - ٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة في الوحش تيفوبوس الذى يصيه زيوس بصاعقته. وفي أبيات ٨٨١ - ٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون نصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكا عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقيه الآلهة. وفي أبيات ٩٥٦ - ١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس الأدميين، وأبناء الإلهات من البشر ويتطرق « للمثيلات »^(٣٦).

من الواضح إذن أن « أنساب الآلهة » دراسة أسطورية لاهوتية، تسير على المنهج البدائى والمعروف آنذاك أى تتبع خيط النسب. وهى أيضا بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقا من « الأعمال والأيام »، حتى أن كويتيليانوس الكاتب الرومانى يقول « قلما يصل هيسودوس إلى أية درجة من السمو لأن غالبية قصيدته تضيع فى الأسماء »^(٣٧). وهذا يعنى أن هدف هيسودوس الرئيسى فى هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه استبدل الآلهة التقليديين بأخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعانى المجردة كقوى تم تأليها مثل « الخصام » وسلالتها من « التعب » و « النسيان » إلى « الجوع » و « الآلام »، وكذا سلالة « الليل » (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس (Eros) أى « الحب » الذى كان فى الأصل إلهة محليا فى ثيسبى (Thespias) بإقليم بويوتيا قوة كونية عظيمة. إنه طفل بلا أب وهو مولود من « الفوضى » (بيت ١٢٠ وما يليه). بل إنه جعل « الشائعة » (Pheme) قوة إلهية. وقد يعنى هذا أن « الرأى العام » - الذى يبدو كما لو أنه لا يوجد أى مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل فى الناس بلا وعى منهم (أبيات ٧٦٣ - ٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقائل بأن صوت الشعب هو صوت الإله (vox populi vox dei).

٤ - ما بعد هيسودوس

وتنسب خطأ إلى هيسودوس قصيدة «درع هرقل» (Herakleous Aspis). وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى «الإلياذة»، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وترد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة «المثيلات»، وهى تتناول قصة الكينى وأمفيتريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكليس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسليح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفا للصراع بين هرقل وكينكتوس الوحش لابن الإله أريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه مشاهد من أساطير الآلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمى - التعليمى عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدن والتدهور.

وتنسب إلى هيسودوس أيضا قصيدة «قائمة النساء» (Gynaikon Katalogos) والمعروفة بعنوان آخر هو «المثيلات» (Heoiai). ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة «أو مثل الكينى» (أو أية بطلة أخرى)...». والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماضى كن طبيات متميزات ففزن بحسب الآلهة (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة أو تلك وإبناها أو إبنتها من هذا الإله أو ذلك. ومن الشذرات التى وصلتنا من هذه القصيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمى - التعليمى وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسودوس.

ذلك أن هيسودوس يعتبر مؤسسا لمدرسة من الشعراء الذين إتبعوا نهجه ولو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مدرسة للشعر شغلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبة. وأهم من ذلك أن

هيسيودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائي، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة في شعره. ويتميز هيسيودوس بالموهبة المقترنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهتمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها تعد بنورا صالحة توضع في تربة العبقرية الإغريقية حيث ستنتب منها مستقبلا الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاقي والمنهج العلمى. فكما عبر هيسيودوس عن فكره الأخلاقي والديني بالوزن السداسى هكذا سيستخدم نفس هذا الوزن في أعمال الإعلام الديني والفلسفي إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسيودوس (وهوميروس) عن الإلهام في الفن قد إستمرت سائدة في عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام وإعتبر سيمونيديس ليس فقط حكما (Sophos) بل ربانيا (Theios). وكان الشعراء برأى أريستوفانيس («الضفادع» ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هذا الشاعر في أن يصف الجوقة في مسرحه على أنها مقدسة لأنها تخدم إله الخمر والمسرح ديونيسوس («الضفادع» ١٠٣٠ وما يليه «والزنابير» ١٠٤٣). ولم يتورع عن أن يخلع على نفسه لقب «طارد الشرور» (alexikakos) وهو لقب شعائرى من ألقاب الآلهة. وسمى نفسه كذلك «المطهر لوطنه» (kathartes) قارن «الأخارنيون» أبيات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى في كل ذلك - وغيره الكثير - ترديدا لأصداء شعر وفكر هيسيودوس في قصيدته «الأعمال والأيام» و «أنساب الآلهة».

البَابُ الثَّانِي

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

«أى سافوا أيتها المقدسة ! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة
العلبة ! إنى أتلهف للحديث إليك، بيد أن الحياء يمنعنى»
ألكايوس

«إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب،
وإذا كان لسانك عفاً لم ينس بينت شفة خبيثة، فإن الحياء لن
يجب عنى بريق عينيك».

سافو

الفصل الأول

الشعر الغنائى... معناه وأصوله

كان القرنان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة فلاقلا، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة في الحكم. ولكى تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيما هو في الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه في هذه الحالة أن يطيح بنظام الحكم الأرستقراطي، ويستولى هو على مقاليد الأمور، أى أن يصبح حاكما «طاغية» (Tyrannos). والكلمة اليونانية هذه تعنى الحاكم الذى لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أى لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدى. فالكلمة أصلا لا تحمل في طياتها معنى الظلم والاستبداد، كما يفهم منها ومن مشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين. وفي الغالب - على أية حال - كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرده من البلاد، ليحل محلهم حكم جديد دستورى، سواء أكان أوليجارخيا* أو ديموقراطيا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، وصار للناس رأى في إختيار حاكمهم.

وكان من الطبيعى أن يمتد هذا الجو السياسى والاقتصادى ليشمل بتأثيراته مجالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما في ذلك عدالة الإلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفي عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديدان. يتمثل الأول في إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيما قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهى معتقدات تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا مناسبيا لما عانوه من

* الأوليجارخية (Oligarchia) هى حكم الأقلية.

متاعب في هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثاني فهو الفكر الجديد الذي إنشغل بمسألة الكون ككل والمجتمع الإنساني برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين التيارين الجديدين في عبارات وأفكار العقيدة الأورفية والبيشاجورية نسبة إلى أورفيوس وبيشاجوراس (أى فيشاغورس) على التوالي.

وكانت التغييرات الكبيرة التي طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن السابع هي التي مهدت للتطور الهائل الذى وقع في القرن السادس في كل ناحية من نواحي الحياة. في هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النثر الأدبي لأول مرة. وكان القرن السادس أيضا مقدمة لإنتصار الديمقراطية. وفيه أيضا إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضا برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، وبيسيستراتوس طاغية أثينا، وبيتاكوس طاغية موتيليني في لسبوس. والأخير هو الطاغية الذى إعتزل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون وإستحق أن يدرج إسمه في قائمة الحكماء السبعة.

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا تزال - برغم منجزات المشرع دراكون - تعاني من الإجراءات الجائرة التى فرضها أصحاب الأراضى الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الأرستقراطية (Eupatridai) على الطبقات الدنيا (Thetes)، حتى وقع الإختيار على سولون حيث أنيط به أمر إصلاح الحكومة عام ٥٩٤. وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة ولملموسة. لقد كان شاعرا غنائيا ومشرعا ورجل دولة بمعنى الكلمة، قاد مجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه في عام ٥٣٠ وقيل موت سولون إستولى بيسيستراتوس على الأكرويوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة «كمواطن لا كطاغية» على حد قول أرسطو. سار بيسيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - الذى حمل لقب فيلسوموسوس (Philomousos) أى «المحب لربات الفنون موساى» - اللذان وضعوا أسس السيادة الأثينية في البحر الإيجى. وفي عصر بيسيستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمى في أعياد الباناثينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى في أعياد ديونيسوس

(الديونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٣٠ وهى كنهاية لطاغية جديدة بالإعجاب! وتلاه ولداه هيباس وهيارخوس. فلما قتل الأخير عام ٥١٤ على يد هارمودياس وأريستوجيتون تحول أخوه هيباس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة. أى بالمعنى السئ للغة، فطرد من أثينا بمساعدة إسبرطة عام ٥١٠. وقامت الديمقراطية الأثينية الحقبة على يد كليستينيس عام ٥٠٨. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق ككل والحضارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه في غضون القرن السادس أيضا تعاضمت قوة الامبراطورية الفارسية التي ضمت آشور وبابل وميديا وليديا ومصر.. وفي عام ٤٩٩ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وأريتريا فداه بنى جلدتهم وفي عام ٤٩٤ إنتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماما. فكان ذلك إيذانا ببداية سلسلة الحروب الفارسية التي ستخرج منها أثينا في النهاية منتصرة وسيدة لا تنازع في البحر الإيحيى كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقين.

تلك هى باختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التي طرأت على المجتمع الإغريق بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التي في ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة (polis)، وبرزت الروح الفردية كما لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديمقراطي في الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائى بكل فنونه كأفضل تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديمقراطية المتنامية والذاتية الزدهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء في الصفحات التالية. على أننا نضع في الإعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالوروث الملحمى والتعليمى من جهة والفن الدرامى الذى تمخض عنه من جهة أخرى.

إن عبارة « الشعر الغنائى » (lyrike) تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التي ستحدث عنها في هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة بالغة في إيجاد التعبير المناسب. فكرفنا في إستخدام تعبير « الشعر الذائقى »، وعدلنا عن ذلك خوفا من الخلط، لأن الشعر الذى ستحدث عنه عالج أمورا أخرى كثيرة غير « ذات » الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع في اللغات الأوربية الحديثة (lyric, lyrique etc.) فيعود إلى الصفة الإغريقية (lyrikos)

التي إستخدمت في وصف هذا الشعر منذ العصر السكندري. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعري الإغريق الموروث إلى ضروب أو قوائم عدة. وكان كل ضرب أو قائمة (kanon)^(١) برأيهم له أسلوبه الخاص وملاحظه المميزة. وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذي يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة (lyra). وأدرجوا في هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم: ألكان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإبييكوس وسيمونيديس (من كيوس*) وبنداروس وبانكخيليدس. وعاش هؤلاء الشعراء في فترة تمتد من ٦١٠ تقريبا حتى ٤٣٨ أى منذ إزدهار ألكان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائى (الليريكى). الأول هو الشعر الجماعى وأسموه مولبى (molpe) وتلقيه جوقة مصحوبا بالرقص، أى الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي (الفلوت) أو الإثنين معًا. وكانت هذه الرقصات تقام في المناسبات العامة ولاسيما المهرجانات الدينية. أما النوع الثانى فهو الشعر الغنائى (الليريكى) الفردى (المونودى) والذي أسموه «ميلوس» (metos). وهذا النوع هو الأقرب إلى ما نعينه نحن المعاصرون عندما نتحدث عن الشعر الغنائى أو «الأغانى»، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربى. إنه ينظم في قصائد كل منها عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه في العادة، وتصحبه في الأداء أنغام القيثارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالشاعر الشخصية، وتلقى في مناسبات خاصة، وتخطب مجموعة من الأصدقاء المشتركين في هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل أن لا نشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات السكندرية ولا بمدى صحتها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن ألكايوس قد نظم أشعارا تلقى في إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إبييكوس تغنى بأغان الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركى مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغنائى الجماعى. صفوة القول أن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهى قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على الواقع تمام

* لاحظ وجود شاعرين بهذا الإسم سيمونيديس والآخر من ساموس.

الإنتطابق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريقي. بل شائع في كل الآداب ونعني الفرق الموجود دائما بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير « الشعر الغنائي » عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين سنتحدث عنهم في هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول استخدام اللفظ الإغريقي المحدد في كل حالة وكما سنرى في الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريقي الغنائي يعود في أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمي والتعليمي - إلى تراث شعري قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت الميثوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم في الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكتي علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والدزيوس - جماعة الكوريتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هي - كما تحكى الأسطورة - التي أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدي أبيه كرونوس، الذي كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التي أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلعه عن عرش السماء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيقى قد لعبت دورا بارزا في الحياة الاجتماعية والدينية إبان العصر البرنزي في كريت. إذ يظهر الراقصون والموسيقيون بكثرة على الأختام الحجرية والخواتم والألواح الجصية (frescoes) المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفي العصر الهيلادي المتأخر لمجد في أعمال الفن الموكيني - التي تصور بعض ملامح الديانة الميثوية - أناسا يشتركون في بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيشارة على لوحة جصية عثر عليها في بيلوس. وهناك أواني فخارية تعود إلى فترة متأخرة - حيث بدأ الشكل الإنساني يظهر فيها من جديد - تحمل صورا للراقصين والموسيقيين. وما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مثل إليوسس وديلوس كانت تحفل بتراث ضخم من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزي وحتى عصر هوميروس.

وفي عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة في الحياة بإقامة حفلات الموسيقى والغناء. ومثال ذلك ما مجده في وصف درع أخيليليسوس «بالإلياذة»، الذي - كما رأينا - يقدم مشهدا حيا من الحياة المعاصرة للشاعر

نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغاني الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١ - ٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعناب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩ - ٥٧٢). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس الكتاب أبيات ٥٩٠ - ٦٠٦). وفي «الأوديسيا» أيضاً ما أن ينتهى خطاب بينيلوى من المأدبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنها يمثلان «ذروة المائدة» نفسها (daitos anthemata). وفي أكثر من مناسبة مهمة لمجد الأحيين في «الإلياذة» يغنون أغنية نصر أى بايان (pagan) تكريماً للإله أبوللو^(١). كما حدث بعد أن أعادوا خريستيس ثانية إلى أبيها كاهن الإله («الإلياذة» الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقدمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثناءها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللو الذى إنشرح صدره عند سماعها ومشاهدة الرقصة المصاحبة لها. وفي كل موكب جنائزى كانت المرثية (threnos) تغنى. كما حدث عندما سجد جسد هيكتور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المرثية. وبالفعل إشتراك الجمع في هذه الأغنية الجنائزية، التى صاحبها النساء بالعمول («الإلياذة» الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠ - ٧٢٢). تتضمن المقطوعات الوصفية عند هوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعى. وكان ذلك يتم في كل إجتماع ممكن للناس سواء أكانت المناسبة دينية أو دنيوية، حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية لمجد الأفراد أحياناً يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلما فعلت كاليبسو عندما جلست على نوحها تغزل وتغنى («الأوديسيا» الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن «أغنية لينوس» التى يؤدنها صبي («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعاً عدة من الأغاني الجماعية مثل «المرثية» («الإلياذة»، الكتاب الثامن عشر بين ٥٠ - ٥١، ٣١٤ - ٣١٦ والكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤٦ - ٧٤٧). وهو أيضاً يتحدث عن أغنية النصر البايانية («الإلياذة» الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٤). وترد عنده أيضاً إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس^(٣) hymenaeus («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٣) والهيبورخيا^(٤) hyporchema («الأوديسيا» الكتاب الثالث عشر بيت ٢٥٦ - ٢٦٥) وهى أغنية تصاحبها رقصة إيمائية. وأخيراً يصف

هوميروس أغاني العذارى («الإلياذة»- الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢-١٨٣).

صفوة القول أن الغناء والرقص فنان متغلغلان في كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردي أو الجماعي عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائي تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحد من الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع إختلاف تجارب الشاعر- نفسه وتعدد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنائي. أما الأغنية الجماعية التي قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين صنفا فكانت دائما تنظم لتؤدي في إحتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية في الأصل - وبطبيعة الحال - تمثل جزءا أساسيا من الإحتفالات الدينية التي تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة لأبناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم به أن كل مثقف يشترك في الولائم أو الإحتفالات عليه أن يؤدي دوره في وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو إرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للإشتراك في الجوقات التي تؤدي الأغاني والرقصات الجماعية في الإحتفالات الكبيرة بالمدينة. وكانوا يرون في إختيارهم للإشتراك في هذه الجوقات شرفا عظيما، ويشعرون بنجبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينما يتفاخرون على أقرانهم به طول العمر إذا نالوه.

وهناك ملامح مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجماعية، لعل أكثرها وضوحا هو إستخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائي من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه الأفكار. ثم تأتي غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائي بصفة عامة مع بعض الإستعارة من الموروث الملحمي. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجماعية الدورية تطورت لهجة أدبية



شكل ٦

فتاة تعزف الموسيقى، حفر على لوحة من إيطاليا
وتؤرخ بعام ٤٦٠ ق. م.

مصطنعة، إحتفظت بطابعها الدوري حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريق القومي. ولتزم بنداروس - أكبر الشعراء الغنائيين - بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلا يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل إلتزم بهذا التقليد نفسه شعراء التراجيديا الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة في مسرحياتهم. وأخيرا لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للأغنية الإغريقية إذ تنقسم إلى «إستروفة» (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). ويقال أن هذه البنية الإستروفية الثلاثية من إختراع وإبتداع ستيسخوروس، ولكنها على أية حال إستمرت في الوجود من بعده ورسخت في التراجيديا الأتيكية. وسنعود للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجماعي، ولا سيما أناشيد الديثورامبوس.

الفصل الثاني

الشعر الإليجي والتعبير عن الذات في إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجي عن تطوير أدخل على الوزن السداسي الملحمي بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير في إضافة بيت خماسي مكون من شطرين (hemiepes). وهكذا أصبح الثنائي الإليجي يتكون من بيت سداسي داكطيلي متبوع ببيت خماسي داكطيلي. ومن الملاحظ أن كل بيت منها مكون من شطرين كل منهما مكون من قدمين ونصف بالتساوي. ويقع التشطير (caesura) عند نهاية كلمة. وفي الشطر الثاني من كل بيت ينبغي ألا يستبدل الداكطيلي بالسبوندي، بعكس ما يحدث في الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثاني بالخماسي فإن هذه التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه في حقيقة الأمر بيت سداسي إختصر فيه القدم الثالثة والخامسة (catalectic). وعلى أية حال فإن الثنائي الإليجي يوزن هكذا:

— UU — UU — // — UU — UU —

ولقد استخلمت الكلمة elegeion أى الوزن الإليجي في كتابات كرتيياس^(٥) في شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هى elegos التى تعنى «أغنية الحداد» أو «المرثية». ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجي جاءت من العبارة الإغريقية elegein أى «القول أواه أواه!». وفي العالم القديم كان الشعر الإليجي بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثى. فيتحدث أو فيديوس^(٦) عن «الإليجية الباكية» أو «البكائية الإليجية» (flebilis elegeia). ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الربط بين الشعر الإليجي والمراثى ليس، هو المنطلق الوحيد لفهمه.

فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المراثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة elegos جاءت أصلا من كلمة أجنبية وافسدة بمعنى « الفلوت ». وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقطع الأرمي elegn. على أية حال كان الشعر الإليجي في الأصل عبارة عن أغاني تغنى بمصاحبة الفلوت (aulos) وهي آلة شبيهة بالأوبوى. وبتحريك هذا الوزن مجهول، وإن كان القدامى يعتبرون أرخيلوخوس أو كاللينيوس أو ميمنرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة في أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد اليونان الرئيسية. وعلى أية حال يقول هوراتيوس في كتابه « فن الشعر » (أبيات ٧٧ - ٧٨) « يتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبداع الإليجيات الخفيفة exiguos elegos ولا يزال الأمر موضع خلاف ».

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجي من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهي كما يلي :

١ - أغاني الشراب : وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شذرات ١ - ١٣) تنتمي إلى حياة المعسكرات في غالبيتها إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أخرى عند كاللينيوس وميمنرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيون من خيوس وكذا كريتياس.

٢ - أغاني الحرب : وهي أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال والنضال، والمثل الرئيسي لذلك قصائد تيرتايوس الإسبرطى.

٣ - أغاني تاريخية : فلقد استخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تاريخ سميرنا (أزمير) في قصيدة طويلة بعنوان « الأزمرية » (Smyrneis). وفعل نفس الشيء سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.

٤ - أشعار الإهداء : إذ استخدم الوزن الإليجي في النقوش التي حفرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرخيلوخوس (شذرة ١٦) وأنا كريون (شذرة ١٠٧ - ١٠٨).

٥ - شواهد القبور : حيث استخدم الوزن الإليجي لتخليد الموق بنقوش توضع

على القبور وتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة إسم ومسقط رأس المتوفى. وأصبح ذلك شائعاً إبان القرن السادس ولا سيما في أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل إسم ناظمها الذى قد يكون شاعراً مشهوراً وقديراً مثل سيمونيديس.

٦ - المراثى: وإستخدم الوزن الإليجى فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخيبروتوس (Echembrotos) حوالى عام ٥٨٦ بالصرامة فى هذه الأغاني الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى إليجيات يوريبيديس («أندروماخى» أبيات ١٠٣ - ١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرث ديون السراقوصى (من سيراكوسا).

وإستمر الوزن الإليجى أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع. وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان المختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجى يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. وإستخدم الوزن الإليجى كذلك فى قصائد الحب كما ظهر فى إليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديماً فى الأغراض سالفة الذكر. وحظى الوزن الإليجى بشعبية كبيرة فى الإسكندرية. ثم إزدهر فى العصر الأوغسطى بروما وكذا على يد لوكانوس إبان القرن الثانى الميلادى.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجى كاللينوس الأزمرى الذى لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعاراً إليجية يحث فيها مواطنيه أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئاً من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سميرنا (أزمير الحديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الإسم القديم لمدينة إفيسوس وبأخذ العلامة باورا بهذا الرأى^(٧). ويقول كاللينوس فى قصيدته أن الكيميريين أتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش فى النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذى يذكر فيه هذا الهجوم المعادى هو كما يلى (شذرة ٣):

«الآن يتقدم الجيش الكيمبرى إلينا يا صانعى الغضب»

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا في هذه الفترة. ويشير كاللينيوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهو ينهى مواطنيه عن الجلوس دوماً إلى المآذب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعاً عن الوطن، ويقول أن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية.

«إلى أى مدى ستظلون هكذا فى إسترخاء؟

متى يا شباب ستصبحون شجعاناً أقوياء؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم، فأنتم متقاعسون إلى أقصى حد قعدتم فى بيوتكم آمنين، والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب»^(٨).

ومع أن لغة كاللينيوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشيء من الأصالة والإبتكار.

وعاش ميمزموس الكولوفونى فى مدينة كولوفون التى لا تبعد كثيراً عن موطن كاللينيوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثانى من القرن السابع لأنه إزدهر فيما بين ٦٣٠ و ٦٠٠. وكان موسيقياً محترفاً يعزف على المزمار (الفلسوت)، وربما كان معروفاً لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمزموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها «بالتينى فى سن الستين (hexekontaete) ألتقى بالموت والأقدار بدون مرضى أو أسى». فرد عليه سولون معارضاً وقائلاً أنه يفضل الثمانين (ogdokontaete). وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأياً فحسب بل يصحح لميمزموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمزموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته فى الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول عليه لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذى يتيح له التمتع بمباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر للوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١ - ٣):

« آه ما هي الحياة؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتي الذهبية؟
 ليكن الموت نصيبي إن صرت لا أعبأ بمثل هذه الأشياء
 فالحب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم»

وهو في هذه الأبيات. يلمح الشيخوخة في الأفق المنظور، ولا يجد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأق الشيخوخة يخشاها ميمزوموس ويفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسى. ولا يوجد بين البشر إنسان لم يبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمزوموس فيذكرنا بيت ورد عند هوميروس ويقول فيه («الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٤٦):

«أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر»

هكذا يتفق الشاعران في هذه النظرة المشائمة للمصير البشري؛ ولكنها يختلفان في كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن نغلاؤه بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمزوموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة^(٩). بيد أننا ينبغي أن لا نبالغ في هذا الاتجاه بالنسبة لميمزوموس الذي ربما لا يعبر عن رأيه الخاص وطريقته في الحياة. إذ لزام علينا أن لا ننسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى في إحتفالات عامة، ولا يناسبها إلا مايعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمزوموس يلتفت أحياناً إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأجداد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق واستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هجوم الليديين وهزموهم. فهو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمزوموس في الواقع يحتفظ في أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم في شنجاعة ورسالة، وخاضوا المعارك العنيفة. ولكنهم في كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الداهم حتى يهرعوا إلى لذاتهم ليستريحوا أو يتمتعوا إلى أقصى حد. وميمزوموس الأيونى لا يختلف في ذلك كثيراً عن سولون الأثينى.

تتوجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبية إسعها نانو (Nanno) التي قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسعها مستعاراً، ومن المرجح أنه إسع شرقى الأصل. ويقال إنها كانت عازفة على الزمار (الفلوت) مثل حبيبتها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التي تقسم أحياناً إلى كتابين على يد الدارسين - إسع حبيته «نانو» عنواناً. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة ٤) والزورق السحري للشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شذرة ١٢) والحرب بين أزمير وجيجيس ملك ليديا (Gyges شذرة ١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفاً تاريخياً عن أزمير تحت عنوان «الأزميرية» (Smyrneis)، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان «نانو». ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس الذي وقع في ٦ أبريل عام ٦٤٨. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيقي في استخدامه للوزن الإليجي، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والمباشرة، وقدرته على مخاطبة العواطف وإثارة المتعة.

هناك حكاية أثينية^(١) تقول أن تيرتايوس الإسبرطى كان في الأصل مدرساً أثينياً أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبوذة ما - كمساعدة من الأثينيين للإسبرطيين في الحرب الميسينية الثانية، التي كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتي إستمرت من عام ٦٨٥ إلى ٦٦٨. وهذا يعنى أن الأثينيين الذين لم يرغبوا في إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن في تيرتايوس الكفاية، أى أنه يمثل العون المناسب الذى تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحماسية هى التي نجحت في حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يجاروا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

بيد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطى. ولا غرو في أنه عرف الفن الأيوى وقلد هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحلى الفينيقية الصغيرة قد عثر عليها مؤخرًا في إسبرطة^(١). يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس في بعض قصائده (شذرة ١ و ٨) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكرى. وهذا مالا يرضاه الإسبرطيون إن كان حقا من الأجانب. بل يبدو أنه هو الذى قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان «إيونوميا» (Eunomia) بمعنى «النظام

والقانون « أو بعبارتنا الشائعة « الضبط والربط ». ووصلتنا منها بعض الشذرات، ومنها الشذرة رقم ٥ التي تقول :

«كم هوراثع موت رجل شجاع يقف في الصفوف الأمامية للدفاع عن وطنه !
هيا محارب بكل شجاعة من أجل هذه الأرض . هيا نموت من أجل أطفالنا
لا نبخل بالحياة، إليها أيها الشباب ! إلى الحرب في صفوف متراسة !
لا تدع أى رجل فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف، لا تتركوا كباركم !
من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط في المقدمة
برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء، يغطى بيده عورته التي تنزف منها الدماء
بعد أن شوه الأعداء جسده . ياله من منظر كرهه ومنفرا !
بيد أن هذا لو وقع لشاب... فهو أمر آخر . فطلما أنه في ريعان
الشباب الزاهى سيفوز بإعجاب الرجال، وتعشقه النساء إن نجح
من المعركة، أما إذا سقط جريحا في الصفوف الأمامية بقت
ملاحه حية لا تموت، قفوا إذن ثابتين... صامدين.»

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس في خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هي :

١ - أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (١٥ - ١٦ Bergk).

٢ - قصائد بالوزن الإليجي تحث المواطنين على الصمود.

٣ - قصيدة تسمى «نظام الحكم» أو «دستور الدولة» (Politeia) ويخاطب فيها

أهل إسبرطة.

هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع «الفضيلة» (arete) وأهميتها، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز (aner agathos). وغنى عن القول أن تيرتايوس يرى الفضيلة في الشجاعة، ويعتبر الرجل الفاضل هو المحارب الباسل. أما عن لغة تيرتايوس فهي ملحمة الطابع، تعكس بعض الملامح الهومرية. ولعل أهمية تيرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرتباطه بفن الشعر. بيد أنه مارس تأثيرا ملموسا على سولون بحماسة الشديد ردحا طويلا من الزمن.

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن سولون المشرع الأثيني يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف بيقين أنه من أبناء هذه المدينة، وعاش فيما بين

٦٤٠ و ٥٦٠ تقريباً. برز سولون لأول مرة في الحياة السياسية إبان الصراع بين أثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لشبه جزيرة أتيكا في الخليج الساروني. إذ نجح سولون بالفعل في طرد الميجاريين من هذه الجزيرة. وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكي يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقدم في قائمة السفن «بالإلياذة» الهومرية (الكتاب الثاني) بيتين لا يزالان موجودين فيها وهما القائلان :

«من سلاميس أحضر أياس إثنتي عشر سفينة
ووضعها جنباً إلى جنب مع القوات الأثينية»

ومن ناحية أخرى تثبت هذه الرواية - صدقت أم كذبت - أن هوميروس كان يؤخذ كسند تاريخي موثوق به إبان عصر سولون. ويقال كذلك في روايات مماثلة أن سولون نظم سرا إليجية من مائة بيت، ثم تظاهر بالجنون وارتدى ثياباً تنكرية، وطاف في شوارع أثينا يتغنى بها. وكان مطلعها كما يلي :

«جئتكم رسولا من حبيبتكم سلاميس لكي أتغنى لكم بأخبارها»
(شذرة ٢ بيت ١ - ٢ Bergk)

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس في قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، واستعادوا منهم جزيرة سلاميس^(١٢).

أختير سولون حاكماً (archon) عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الاقتصادية التي إتخذها هي إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعباد المدين المفلس العاجز عن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات بإسم seisachtheia أى «نفض الأعباء» أو «إزاحتها عن الكواهل». وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية كبيرة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثيني. وظهرت باكورة أعماله الشعرية في قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعارا أكثر جدية ومليشة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتدادا واسعا حتى أنه إعتبر من «الحكام السبعة». وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التي في مجموعها لا تتعدى خمسة وعشرين بيتا.

ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة كوثيقة تاريخية وإن كانت لا تم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت في أسلوب قوى وبسيط. ويمثل سولون في الشعر الإليجي الإتجاه الحكيمى (gnomic)، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة الفلسفية في أذهان الناس. ومن أقواله الماثورة والمشهورة «أظلم أتعلم كلما تقدمت بن السن» أو «يموت العلم ويتعلم» (Gerasko d'aiei polla didaskomenos). وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لريبات الفنون، ويتضرع فيها للآلهة أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى الثروة والسمة الطيبة. إذ يريد لها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا خبث فيه. هذا وقد نظم أشعاراً بالوزن التروخي والرباعي والإيامي.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيراً إذ قضى عشر سنوات في رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقبرص. فالتقى بأمازيس^(١٣) وربما لاقى كرويسوس (= قارون؟) ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة في نزاعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثاً أن يثنى الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلاً (شذرة ٨ أبيات ١ - ٤):

«إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التعس
لا تلوّموا الآلهة، لا تلوّموا إلا أنفسكم
فأنتم الذين بأنفسكم حميم تلك الطغمة
وملاّتم بالغرور صانعي العبودية المشينة لكم»

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر متع الحياة، ولم يعزف حتى عن «الغلمان في ميعة الصبا الزهر»، «وتاق لحلاوة الفخذ والشفاه» (شذرة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقدمت به السن هجر «الحب الإغريق»، وإتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه «هرب من عواصف عشق الغلمان ووطد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة وتهاياً للزواج والفلسفة». وروى أن سولون مات في قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها. ازدهر ثيوجنيس الميجارى حول عام ٥٤٠، وتنسب إليه أشعار حكيمية وإليجيات

تبلغ حوالى ١٤٠٠ بيت، معظمها يقع في شذرات مهلهلة. ويمتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال أن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمرموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيونيوس. وأهم هذه الشذرات هي تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتمتلىء هذه القصائد بالوعظ الأخلاقي والأفكار الفلسفية عن الحياة وشروطها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقد تجاه عامة الناس أى السوق والرعاع، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومغممون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عنيد، وبالأحرى رجعى يحارب تيار التجديد، ولا يرى سببا لمتاعب عصره سوى جنون ولحطاط أفراد الطبقات الدنيا التى تحاول أن تأخذ بنتصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس ألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء (agathoi kai esthloi) بالمعنى الأخلاق والاجتماعى والاقتصادى، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضي الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن الميل إلى تحطى الحدود أى جريمة المعجزة والتجاوز (hybris) هي خطيئة الإنسان الكبرى، وهى أزدل الرذائل التى إبتلى الآلهة بها البشر (ب ١٥١). فهى لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهى الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب ٤٤، ٥٤١، ٦٠٤، ٨٣٥). ونقيض «تخطى الحدود» أو «المعجزة» فضيلة «الحياء» (aidos)، وهو أفضل ما يترك المرء لأبنائه من ميراث. والحياء الذى يوصى به ثيوجنيس يقرب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو «التعقل» أو «سداد الرأى» (gnome) الذى يحفظ الإنسان من الإنسياق وراء الحماقات، بل ويقوده إلى طريق الاعتدال وسر النجاة. وعلى المرء أن يكون باراً بوالديه (١٣١) كريماً مع ضيوفه، رحيماً بالمستجيرين (١٤٣) تقياً خشوعاً للآلهة (ب ٨٠٥ - ٨١٠)، أميناً صادقاً مع نفسه ومع غيره (ب ٨٧ - ٩٢)، مخلصاً ومستقيماً (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة فى حد ذاتها لا قيمة لها، إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥ - ١٥٠).

لقد كان ثيوجنيس شاعراً متعصباً لفكره الأرستقراطى، وأزرعته الثورة الشعبية التى قامت فى ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس فى مخاطبته لكيرنوس

حنانا دفاقا وإخلاصا عميقا يذكرانا بركة وعلوية سافر وهى تخاطب تلميذاتها الجميلات كما سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب. ٨٧ وما يليه):

«لا يكفى أن تحبني بالكلمات فقط
بينما قلبك وذهنك مشغولان بشئ آخر
إما أن تحبني بجمرة وصدق وإلا فإكرهنى... وأعلنها صراحة»

ويعتقد باورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش في الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرستقراطية في ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى^(١٤). ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون «كتاب أغاني» وضع ليستخدمه أبناء الأرستقراطية الذين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد - أو بإيعاز من - الدوائر الأرستقراطية في أثينا في القرن الخامس. وهى قصائد تعكس مجتمعا أكثر تمزقا من المجتمع الذى عاصره سولون. على أية حال فلقد صارت إليجيات ثيوجنيس رويدا رويدا تغنى بمصاحبة المزمار على مآدب الحسناوات والمحظيات (hetairai) حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية.

وفى تلك الأثناء. وبإقترابنا من القرن الخامس بدأت الإيجرامات فى الظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى إزدهار له إبان العصر السكندرى. والإيجرامات تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلا يكتب إسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعا تقريبا. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجمالين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعرا، فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. ونزغ الثنائى الإليجى كأصلح وزن وإن لم يكن الوحيد فى هذا المجال. وليس أمرا سهلا أن يوجز المرء كل ما يريد قوله فى عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة فى الغالب، أى لكتابة الإيجرامات ولا سيما فى المناسبات الهامة. واشتهر سيمونيدس (Semonides) من ساموس بإيجراماته الرائعة وهو شاعر ستحدث عنه فى ثنايا حديثنا عن الشعر الإيامى.

ودعنا الآن نتوقف قليلا لتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقد كان كل من

كاللينيوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التي إتخذت من الشعر وسيلة للفعل السياسى. وإستمد هؤلاء الشعراء قوتهم لا من الإحساس بذواتهم بل من الإقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم فى مرحلة حرجة. ففى أيام كاللينيوس كان الغزو الأجنبى يهدد وطنه أزمير (أوفيسوس). ومن ثم جاءت أشعاره تستحث بنى وطنه على شحذ الهمم والتصرف كرجال والدفاع عن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب دورا بارزا فى حياة إسبرطة التى كانت تهددها بالفناء ثورة أتباعها المسيينين. أما سولون فهو المشرع الذى أصلح فساد القوانين فى أثينا. فع إختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هؤلاء الشعراء الثلاث إلا أن هناك بعض السمات التى تجمعهم. ولعل أهم هذه السمات وأبرزها أن صوتهم يسترعى الإنتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلة فى نفوذهم الشخصى، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لا بد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التى لم تكن قد برزت بعد فى الأفق الإغريقى. لقد إعتقد هؤلاء الشعراء أن مصائر أوطانهم معلقة فى رقابهم، فتحدثوا بإحساس عميق بالمسئولية وعن إيمان صادق بأنهم على حق فى كل ما يقولون. وهذا تحول خطير فى مسار الشعر الإغريقى، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسلية مستمعيه وإمتاع مواطنيه بتشنيف آذانهم بأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصارخ بلسان متاعبهم، والمعبر عن آلامهم ومخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الواعظ من جهة ورجل الدولة ذى الرسالة الثقيفية من جهة أخرى.

وتدين إيجيات هؤلاء الشعراء جميعا بالكثير للموروث الملحمى الهومرى، مما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحياة وتجسيدها واقعا ملموسا فى الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد ممكن فى ميدان الحرب، بل وفى النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضمون يتمثل فى قيمة الوجود الإنسانى نفسه. يقول كاللينيوس (شذرة ١ بيت ١٨ - ٢١)

« يلبس كل الناس لباس الحداد عندما يموت رجل شجاع
أما إذا نجح هذا الرجل من المعركة فيبدو لهم وكأنه سليل الآلهة

وينظرون إليه كما لو كان قلعة شاذة تزداد علواً أمام أعينهم
لأن ما كان ينبغي أن ينجزه عدد كثير أنجزه هو بمفرده»

ألا يعني هذا أن ثواب من يموت في ميدان القتال هو تكريم الناس له؟ إن
صح ذلك فهي إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا
التكريم البشري ضمن فكرة المجد البطولي الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات
كالينيوس تقترب من المعنى الذي يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة أبيات ١-٤):

«نبيل ذلك الرجل الذي يسقط صريعاً في الصفوف الأمامية بالمعركة
إنه يثبت قيمته كما ينبغي أن يفعل رجل يحارب من أجل وطنه.
وأتعس الناس كافة من يهم متجولاً
كشحاذ هرب من مدينته وحقوله المعطاءة»

فتيرتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم جيبب إلى نفس الإغريق
بصفة عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هي أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد
طرحت عدة بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة
الجرى، وجمال وكمال الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان
والفصاحة في القول. ولكن تيرتايوس يقرر في النهاية أن الفضيلة الحقة هي الإقدام
على الموت في سبيل الوطن. إنه بذلك يجسد فكرة الرجولة الإسرطية المعهودة. بيد
أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس منحصر في إسرطة. ذلك أن هذه الفكرة
عن الرجولة والبطولة ستلعب دوراً رئيسياً في توجيه مسار التاريخ الإغريق بمرته.
صفوة القول أن بطولة هيكتور في دفاعه عن طروادة - المقابلة لبطولة أخيلليوس
المهجومة - تصبح هي الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح الفضيلة الإغريقية
في أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا في التأكيد على ذات الفرد
كفرد، وإنما في الإنسان الذي يحقق ذاته بالقيام بواجباته إزاء دولة المدينة.

وتأت قصائد سولون وكأنها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بأفق أوسع من
ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير في القيم الإنسانية الخالدة. يفكر
سولون في واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت في سبيل الوطن. الإنسان
عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحياناً حماقات ناجمة عن زهو أعمى وكبرياء

جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى سولون لنفسه نظاماً أخلاقياً متسقاً على أساس واقعي، ويقول برعاية الآلهة للبشر. إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عماه وجهله. وهو بعون الآلهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة في مجال الحرف وصناعة الشعر والطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتي بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحظ وتقلباته. ويهم سولون أكثر ما يهم بتحصيل المعرفة وتطبيقها في مجالات نالعة للمدينة ومؤدية لإزدهارها.

يتفق إذن كل من كاليبثوس وتيرتايوس وسولون في وضعهم الفرد في خدمة المجموع أى الوطن. قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه في وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جميعاً. وجاء سولون لوضع أيضاً الفرد في خدمة المدينة داخلياً أى بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها. ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاث أهملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أى إغريق مهما كان. يقول سولون (شذرة ١٣) :

«سعيد حقاً من له أولاد يحبهم وخيول لها سهيل

وكلاب تتمتع بحاسة حادة في الشم وأصدقاء يعبرون البحر»

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الفرائز إذ يقول

(شذرة ٢٠) :

«حبيبة إلى نفسى أفعال القبرصية (أفروديتي) وديونيوسوس

وربات الفنون، فهى تجلب إلى السرور والمتعة»

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر كوسائل محبة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور. وسولون لا يكره الشيخوخة ولا ينجشها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كما سبق أن أهنأ. بل يرى أنه كلما تقدمت به السن توسعت معارفه. إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا تركبه عاطفة

الجنون البطولي ولا يستعبده الشغف الزائد بالمتع الحسية. إنه يمثل الأرسطراطية الإغريقية في أحسن حالاتها.

أما ثيوجنيس فيقول (آيات ٨٦٩ - ٦٧٢):

«ليت السماء النحاسية الهائلة تدق رأسي هذه الساعة
ليتها تزرع الرعب في قلب كل رجل من أبناء الأرض
إن أنا تخاذلت في مد يد العون لأحيائي
أو لم أسبب الألم والحزن لأعدائي»

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريق أخلاق مهم، سيطر على سلوك القرد في كل مجال عامًا كان أو خاصًا. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل النزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير في إمرئ لا ينصر ذويه في الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائمًا. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الثراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفي هذا القول تكمن بذور الفساد الاجتماعى الذى ستنمو جرثومته رويدًا رويدًا بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

يحتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقاز، فح أن أشعارهم تأق ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها عملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغتهم تأثير الموروث الملحمى، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلًا يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلعة الشاخمة التى تزداد علوًا على الدوام. ويصف آخر الفتاة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم فى الحقول غزلانًا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكلمن فى الصدر. وهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شئ حينًا، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحيانًا أخرى^(١٥). وهو لا يأمل كثيرًا فى الحياة الدنيا ولا فى الآخرة ويقول: (آيات ٤٢٥



شكل ٧

لوحة تعرف بإسم تمجيد هوميروس، وهي تصور ربات الفنون مع زيوس وأبوللون.
عثر عليها في بريني وهي محفوظة الآن بالمتحف البريطاني



شكل ٨

ربات الفنون يتراقصن مع أبوللون في لوحة رسمها الفنان الحديث
Baldassare Peruzzi بلداسارى بيروتسى

« أن لا يكونوا قد ولدوا أصلاً فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض
من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب
هاديس ليرقدوا هناك في القبر تحت كومة من تراب الأرض »

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تمهاوياً ملموساً وصدى مسموعاً في ثنايا تراجيديات
سوفوكليس^(١١). بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية ككل، أي أن على الإنسان
أن لا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة فليتمتع
إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل.

الفصل الثالث

الشعر الإيامي

هناك أسطورة تقول أن الإله ديمتر - بعد أن خطف إله العالم السفلي هاديس ابنتها بيرسيفوني - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل شخص يدعى كيلوس. وهناك استطاعت الفتاة «إيامي» (Iambe) أن تجعل الإبتسامة تملو شفقي الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرححة. ويقال إن القدم الإيامي Iambos (-U) أخذ اسمه من إسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى «أهاجم» لأنه وزن كان يستخدم أساساً في الهجاء. هذا مع أن سولون قد إستخدمه في الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمرسح الإغريقي، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع يقترب كثيراً من الحديث العادي في الحياة اليومية.

وهناك من العلماء من يرون أن كلمة «إيامبوس» (Iambos) غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أول من استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت في قصيدة «مارجيتيس» (Margites) المنسوبة خطأ إلى هوميروس.^(١٧) ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتاً من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامي سريع للغاية، وقد يكون تردده لمدة طويلة مملاً. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير من التنويعات كأن يستبدل المقطع الطويل بمقطعين قصيرين أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندى (- -). وبذلك صار الوزن الإيامي أكثر قرباً من الحديث العادي، أى من الكلام الذى لا ينشد ولا يغنى بل يناسب المؤلفات التى تروى فى حديث يبدو وكأنه عادي

مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامي يمكن وزنه كما يلي :

U - U - / U - U - / U - U -

فهو مكون من ثلاث وحدات (metra) وكل وحدة تتكون من قدمين فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير في بداية أى وحدة.

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامي بين الشعراء القدامى هو بلا منازع أرخيلوخوس (ويعنى اسمه قائد الجماعة). يتحدث النقاد القدامى - أمثال شيشرون وكويتيليانوس - عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه. (١٨) وحكيته أو حيكته حول أرخيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا في صورة نقش محفور على نصب يناه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادى. واكتشفه حديثا عالم الآثار اليونانى ن. م. كوندوليون. والنصب جزء من معبد الموساي (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التى أقيمت لهوميروس في جزيرة خيوس، وهيسيودوس على سفح جبل الهيليكون، وليمينوموس في أزميز. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قرية كان الشاب أرخيلوخوس - راعى قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه بهدف أن يبيعهها. وفي الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكه والممتع. وإذ بالبقرة تحتفى فجأة ومعها الفتيات الجميلات كذلك ابيد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارة ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربات الفنون اللاتى إستبدلن بقرة أرخيلوخوس بالقيثارة أى بالشعر الغنائى. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرخيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه إلى أبيه الذى رأى ضرورة الذهاب إلى دلفى، لكى يستشير نبؤة أبو للون فيما قد حدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كما يلي «أحد أبنائك ياتيليسيكيس (إسم الأب) سيصبح شاعرا خالدا معروفا في أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك». وعندما وطأت قدما تيليسيكيس أرض جزيرة باروس قادما من دلفى، كان أول من إستقبله بالتحية - كما تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس.

ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) كفن أدبي صارت فيما بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريقي فحسب بل في الآداب الأوربية جميعا. وينبغي أن لا ننظر إلى نتاجه الشعري على أنها محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة. إزدهر أرخيلوخوس فيما بين عامي ٧١٠ و٦٨٠ واشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة أو التي لا تحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إنحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جذباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للبناء، أي لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقوموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبه والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع بمحاذاة الساحل الطرقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين الموفودين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك اسمه تيليسيكيديس (Telesikeides) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الاسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنيبو (Enippo) التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأحب منها إننا وبتا. وأعطى لإبنة إسما أرستقراطيا، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن أضحنا. فلها تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولي بنت ليكامبيس. رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل. وانتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة أن الأب وبناته جميعا إنتحروا هربا من العار الذي سيلحقهم للأبد.

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندي الإسبرطي كامل العدة (hoplites) يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملا بالمبدأ القائل «عُدْ به أو عُدْ محمولا عليه»، فإن إلقاء هذا الدرع في الميدان والهرب من الفزع هو أكبر عار يمكن أن يلحق أو يلصق بأى مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة في قوانين سولون على معاقبة الهاربين من أرض المعركة. ولكننا نرى أرخيلوخوس الذي ربما لم تنقصه الشجاعة يلقي بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هربا للخلف في إثر هزيمة منى

بها الجانب الذى كان يحارب في صفه. وبدلاً من التكرم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية في قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلباً على أن يموت أسدًا، فبعد الموت لا يبقى للإنسان أى شيء من احترام. إذ لا يلبث أن ينساها الناس مهما كان شهيرًا، وقد لا تبقى له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت في إحدى المعارك التى خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس في هذه المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيما بعد فخورة بشاعرها المحارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكرها، وفحواها أن نبوة دلفى نفسها هى التى أدانت كالونداس قاتل خادم ربات الفنون، بل إن هذا القاتل إكتسب فيما بعد لقب «الغراب».

يقول أرخيلوخوس في إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقبنا على ما أصاب أهل جزيرته، الذين إبتلع بعضهم البحر وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفينتهم، يقول «إن البكاء لن يداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلنا أسوأ». وفي قصيدة له عن محبوبته نيوبولى يقول (شذرة ٣٨):

« غرق شعرها ونهداها في العطور

إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر

بالشقاء! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة

وهاجتنى الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع

لقد هدنى طول الإشتياق.....

لم تعد تحركنى الولائم ولا متع الشعر.....

يالتىنى أستطيع أن أضم نيوبولى إلى أحضان وألتصق بها وبجسدها*.

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت في الوزن الإليجى في شكل إجرامات. وتدور في معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضاً أنه كتب بعض القصائد السردية أى التى تحكى بعض «الحواديت» (ainoi) وتلعب فيها الحيوانات والطيور دوراً بارزاً. ففي شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرذ. وله قصة

* تصرفنا في ترجمة هذا البيت لما فيه من الفاظ رأينا أنها تتنافى مع ذوق القارئ العرب.

أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنهما كانا صديقين مقربين لبعضهما البعض ثم صاروا عدوين لدودين وانتهى بهما النزاع إلى أن إبتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالی فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفذ والثعلب. ويقال أن الشاعر يرمز بهذه القصص إلى نفسه وظروف حياته فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب في هذه القصص وعندئذ سيكون الصقر هو ليكامبيس والد محبوبته الذى إفترس أحلام حبه. ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجرا. ومما يروى عنه أيضاً أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٧٤) الذى وقع بالفعل في ٦ أبريل عام ٦٤٨ (وليس ١٤ مارس عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلقى نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى في إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه كإنسان يجسد المحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب بيد أنه لا يتردد ولا يتحرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١):

«أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب
وأتقن فنون ربات الفنون التى أحبها إلى أقصى حد»

وإذا دققنا النظر في تفاصيل ملامح أرخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومرى البطولى، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستجدة، وفي النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فأرخيلوخوس ليس مثل هيسودوس الذى يتشبه بموطنه الأصيل المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوى والصيفى. إنه أى أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشتراك في تأسيس مستوطنة جديدة في جزيرة بعيدة نسبياً عن موطنه الأصيل. إنه إذن مغامر غير مستقر، ولو أنه قد يكون مهاجراً مرغماً على الترحال. ففي حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد بهجران باريوس ذات أشجار التين حلو المذاق، والتي تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أى أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعماً بشعور عدائى تجاه البرابرة أو من يسميهم «الطراقين الكلاب» (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقد على القواد والرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن

شاعر يفقد جو الصداقة المتوافر في عالم هوميروس وعينه دائما على النقود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أى مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يرى فيها وسيلة لتحقيق المجد. كتب أشعاره إنطلاقا من تجاربه، فعبّر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفى شيئا أو يكتم إحساسا إعتمل في صدره. يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيما عندما ينظم في الوزن الإليجي. أما لغة أشعاره الإيامية فتقترب من اللغة الدارجة وربما تعود شعبيته إلى بساطة لغته. يقول بنداروس عنه (البيثية الثانية أبيات ٥٤ - ٥٦) :

«إني أرى في الماضي

أرخيلوخوس الفقير، سليل اللسان

يسمن هزاله بالكراهية، والكلمات الممتلئة»

وأهم ما يميز أرخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناجعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل في الشدائد والأحزان. إنهما برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هوميروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجرّه من أهوال مؤسفة وأحزان مفضنية، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندي المحترف. يقول الثعلب في قصة «الثعلب والبصر» عند أرخيلوخوس (شذرة ٩٤) :

«زيوس! أي زيوس الأب! أنت تحكم السماء

وتراقب ما يفعل البشر من علياء

يفعلون الحق وغير الحق

وفي عالم الحيوان أيضا ويقوتك

تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح وبالكبرياء»

ودائما ما يختلط إسم سيمونيديس (Semonides) من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس (Simonides) من كيوس والذي سنتناوله في الوقت المناسب. وسبب الخلط أن الحرف s بالمقطع الأول في إسم هذا الشاعر - وفي

اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقريه جدا من الحرف i في عصور لاحقة، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متماثلين في النطق باللغة اليونانية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسمى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو ابن كريتياس^(١٩) الذي تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة. بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة v Diehl) ترد بعض الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على اختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها في الحيوانات. فالمرأة بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس، وبعض عقول النساء تراى المزاج أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل. وتنسب هذه القصيدة في إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة وحتى عن لهجة هيسودوس السامية. تقول بعض أبيات هذه القصيدة (بيت ٢٧ - ٤٠):

« في يوم تجدها مفعمة بالضحك، متألقة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا:
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها.
وفي يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهي مجنونة
مسعورة كالكلبة التي تخاف على جرائها
إنها نائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها
صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهي أحيانا كالبحر الراقد في هدوء لطيف
معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شيء أمامها بموجاتها العارمة
المرعدة، المتلاطمة »

وهذا الخيط التهكمي المتزايد في الشعر الإغريقي هو الذي سيتابعه هيوناكس وسيصل إلى مستوى البذاءة فيما بعد. فمثل هذه السخرية في الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها في عالم هوميروس البطولي حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا في عالم هيسودوس وهو يقذح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.

وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الآمال الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس في كتابين بالوزن الإليجي.

وعاش هيوناكس الإفيسي (نسبة إلى إفيوس) بعد أرخيلوخوس بقرن من الزمان، إذ إزدهر فيما بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من اسمه الذي يحمل معنى القروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفى على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هي سبب نفيه. إختراع الوزن الإيامي الجديد المسمى «سكازون» (skazon) أى «الأعرج» أو «خوليامبوس» (choliambos) أى المترنج. لأنه جعل البيت الإيامي ثلاث الوحدات ينتهى بقدم تروخي أو سبوندى وهى نهاية مترددة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التى وصلتنا منه (شذرة ١٥ - ٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتي Arete (وهى كلمة لا تعنى «الفضيلة» Arete). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نزاعه مع الفنانين بوبالوس (Bupalos) وأثينيس (Athenis) اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيرياً له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. لما كان من هيوناكس إلا أن رد عليها بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين اضطرا للإنتحار هرباً من العار^(٢٠). ومن المرجح أن هذه قصة مختلقة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكي قصة أرخيلوخوس مع ليكاميس، كما أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربما تحوى أصولاً آسيوية ليديية كانت أم فريجية. وكان لهيوناكس تأثير ملموس على الكوميديا وعلى الشعر السكندري، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضة الأدبية.

الفصل الرابع

الأغاني الفردية

تعنى الكلمة «lyrikos» كما سبق القول أن الأغنية تؤدى بمصاحبة العزف على القيثارة (lyra). بيد أن بعض الأغاني لاتصاحبها موسيقى، وبعضها الآخر يفتى على أنغام الفلوت (aulos)، لكن القيثارة (lyra) هى الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة أن القصيدة الليريكية (الغنائية) هى التى تنظم بهدف الغناء. وتعود أصولها إلى جنور ضاربة فى القدم. فالقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكيى. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق فى عصورهم البكرة كانوا لا يمارسون فن الغناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريق كما هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مرأى تكرم الموق. وعرف هوميروس أيضا أغاني الزواج التى قد تؤدىها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسى قائد هذه المجموعة، فهو الذى يفتى الجزء الأكبر من القصيدة، وتسندة المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغاني الإغريقية منذ البداية، إما أغاني فردية وإما أغاني جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر فى الشكل والمضمون، فكل منهما تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيما بينها علاقة تأثير وتأثر بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لاينفى أن لكل منهما طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية بالفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته ويمشاعره، فى حين أن الأغنية الجماعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التى يتسمى إليها أو حتى المجتمع ككل. إنه فى هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء المجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا «النوتة» التى نستطيع منها التعرف على الموسيقى الإغريقية المصاحبة

للغناء. المهم هو أننا عندما نقرأ هذه الأغاني يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيداً، ويشمل الموسيقى والرقص أو أى تعبير حركى. وقد يشير أسفنا أننا لا نمتلك هذه الموسيقى الإغريقية القديمة المصاحبة للأغاني التي بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفنا أنها موسيقى كانت بالقطع نستكون غريبة على آذاننا. حيث أن السلم الموسيقى ذا السبع درجات غريب علينا، كما أن عدم تساوى نغماته وأنصاف نغماته قد يثير فينا الحيرة. المهم أن ما بق لنا هو الكلمات المتمثلة في القصائد الغنائية الفردية والجماعية. وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيقى المصاحبة لها. ففيها بمفردها نغم أخذ وتأثيرها لا يقاوم ولا سيما أن عروضها يقوم على التوزيع الكمي - لا الكيفي - والذي ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تتراقص فعلا وهي تنساب إلى داخل آذاننا وقلوبنا.

ويتداخل التاريخ الموسيقى مع تاريخ الشعر الغنائى بصفة عامة، وعندما نتحدث عن تيراندروس من ليسبوس بصفة خاصة. ولقد توازت التماذج الرئيسية فى التأليف الموسيقى الإغريق مع التماذج الرئيسية فى الشعر الغنائى إلى حد كبير. بيد أن مصادرنا القديمة - وهى قليلة بطبعها - تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء. أيضا ومنهم أرخيلوخوس وسافو وتيراندروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديا الأشهر. وما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيقى فى عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها كموسيقيين أكثر من كونهم شعراء. وفى الواقع يبدأ التاريخ الإغريق الموسيقى إبان القرن السابع بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وتيراندروس. والأهم من ذلك أن خلفية عصرهما الموسيقية تتألف من الأغاني الفولكلورية كأغاني العمل والمناسبات الشخصية أو الاحتفالات العامة، وبعض هذه الأغاني فردى وبعضها الآخر جماعى. وتتصدر الأغاني الدينية المصاحبة للطقوس فى المعبد هذا التراث الفولكلورى. وفى خلفية هذا العصر أيضا يدخل التراث الملحمى، حيث نجد المنشدين أمثال فيمينوس وديمودوكوس - سالفى الذكر - بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليسو يغنون الأغاني ويعزفون على الآلات الموسيقية.

ولا بد من أن ندخل فى هذه الخلفية بعض العناصر الأجنبية ولا سيما

الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة في الموسيقى الفرعونية المصرية والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيقى الإغريقية. ويعترف التراث الإغريقي الموسيقى نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب الموسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أوليمبوس الميسي، فهو في الأصل إسم جبل عال يقع في أقصى الشرق من سلسلة الجبال التي تمتد عبر الجزء الشمالي الغربي من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيقى المعروف بنفس الإسم فهي فريجية. إنه عازف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسيا، ثم أخذ أيضا فن العزف على المزمار (syrinx) عن الإله بان. والشئ اللافت للنظر أن إسم هذا الموسيقى يجمع بين عنصر إغريقي (أوليمبوس) وآخر شرقي (الميسي نسبة إلى ميسيا بآسيا الصغرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذي لا يخفى على أحد. أما آلة الموسيقى المرتبطة به أى الفلوت aulos فلم تظهر في بلاد الإغريق وكما يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيثارة الإغريقية والفلوت (aulos) الآسيوية مسألة شائكة ينبغي التعامل معها بحذر شديد، لأن القيثارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضا بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضا إلى بلاد الإغريق إبان أوائل القرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد تراندروس في أنتيسا (Antissa) بليسبوس بيد أن نشاطه الموسيق يرتبط بمدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه استطاع أن يطبع إسمه وشخصيته على الأغاني التقليدية المسماة «أغاني القيثارة» (nomoi kitharodikoi) حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغنائه. وهى أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت مجالاً للمسابقات فيما بعد. قيل أن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيقى الذي يقوم بالغناء، وقيل أن اللحن كان صارما يتجنب الترنيم والتفخيم. وفي نفس هذه الفترة ظهر كلوناس (Klonas) من تيجيا (٢) والذي لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل أنه قام بشئ مماثل بالنسبة للأغاني التقليدية الأخرى المعروفة باسم «أغاني الناي» أو «الفلوت» (nomoi aulodikoi).

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت (aulos) مثل بوليمنيستوس (Polymnestos) من كولوفون وساكادس (Sakadas) من أرجوس. فالأول إعتزف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ١٧٨)، ويتحدث عنه بلوتارخوس كمجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخلى عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازفي القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغانى الفلوت. وكان أيضا عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة بإسم «auletikos nomos Pythikos». فهي إذن مقطوعات موسيقية على الفلوت تتصل بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى بيثون (Python). وفي هذا التأليف والعزف الموسيقيين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٥٨٦ بالجائزة الأولى في ثلاث دورات للألعاب البيثية المتتالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت (psile aulesis) يجتلى مكانا مرموقا في المهرجانات الإغريقية مثله في ذلك مثل العزف المنفرد على القيثارة (psile kitharisis).

وحققت الموسيقى الإغريقية أكبر إنتصاراتها في مجال الأغنية الجماعية حيث التركيبية أكثر تعقيدا. إذ تجمع الأغنية الجماعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركى المواكب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراجيديا الأوائل. ولقد إستلزمت الأغنية الجماعية إحداث تطورات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر في التطوير هو الفلوت (aulos)، بيد أنه قد أضيفت أوتار جديدة للقيثارة أيضاً. وأدت هذه التطورات جميعاً بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهور أناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويعزى إلى تربياندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلاً من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كذلك كتابة مقدمات إستهلالية لأناشيد قديمة ربما قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغانى التقليدية للقيثارة والفلوت التي سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئاً. ويقول باورا أن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبى كانت نتيجة ثورة في الفن الموسيقى ذاته إبان القرن السابع، وهى الثورة التي أحدثها تربياندروس

الذى إزدهر (برأيه) عام ٦٧٦. فهو الذى أقام سلمًا منتظمًا للقيثارة سباعية الأوتار، وهو الذى جعل التأليف الموسيقى السلم أمرًا ممكنًا إذ وضع له القواعد^(٢١). ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبقوها على أغانيهم، فإزدهر الفن الموسيقى والشعر الغنائى. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإنه يعزى تطوير الشعر الغنائى الذى تهيأ ليحل محل الشعر الملحمى المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت سافو (أوسافو) ليسبية المولد هى أيضًا، وعاصرت سولون على وجه التقريب إذ إزدهرت حوالى عام ٦٠٠. إنها الشاعرة الوحيدة التى يمكن إعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق لأن كورينا - وهى شاعرة أخرى - ربما تنتمى إلى العصر الهيلينستى، كما أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولدت سافو فى مدينة موتيلينى أو - فى رأى آخر - بقرية إريسوس، وكلاهما فى جزيرة ليسبوس. إحدت من أسرة ميسورة تنتمى لطبقة مالكى الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا فى جزيرة صقلية، التى ذهبت إليها منفية بعيدًا عن الوطن الذى سادته اضطرابات سياسية، ومن المحتمل أنها ماتت هناك. ولو أنه يحكى عن سافو أيضًا أنها أحببت رجلًا يدعى فائون ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصددها، مما دفعها إلى أن تلقى بنفسها فى البحر من فوق صخرة ليوكاس بإقليم إيروس شمال غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حببها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفسرين إن فائون هو قوة إلهية («دايمون» Daimon) من أتباع أفروديتى. ويقال إنها تزوجت من رجل يدعى كيركيلاس (Kerkylas) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كليس (Kleis) وهو إسم أم سافو أيضًا.

وصلتنا شذرات من قصائدها كما وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان «دعاء إلى أفروديتى»، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سترابون وكأنها «أعجوبة»، فى إجرامه لأفلاطون توصف بأنها «ربة الفن» العاشرة! أى أنه أضافها لربات الفنون التسع «الموساى» الملهمات لكل شعراء الإغريق.

صفوة القول أن النقاد إعتبروها وبصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع ألكايوس، وذلك واضح من أشعارها التي وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أى بعض الفتيات الصغيرات - فى شكل منتدى أو جماعة أدبية (Thiasos) بهدف تعليمهن الموسيقى والشعر وعبادة ربة الجمال والحب والتناسل أفروديتى. ولقد أطلقت الشاعرة على متنها هذا إسم «دار خدمة الموسيقى». وفنون الموسيقى - ربات الفنون - لا تقتصر على الموسيقى والرقص بل تشمل كل ألوان الثقافة بما فى ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموسيقى وأفروديتى وكذا ربات النعم أو الخير (Charites) يعنى أن برنامج الدراسة عندها تضمن بنوذاً ساجدة للغاية. ولم يكن تعلم بنات سافو فنون الرقص والموسيقى والشعر يهدف إلى تخريج المحترفات فى هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشخصية النسائية المتكاملة والصالحة للزواج. وكمدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بذلك. ولكن إذا كان الأخير قد أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو فيها يبدو قد تعدت إلى ما وراء ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامى الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشخصيتها أكثر مننا. إنهم لم يتركوا مجالاً للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - «الشاعرة العاشقة لتلميذاتها».

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحياناً تعبر عنه ببساطة وتلقائية، وأحياناً أخرى برقة ونعومة، ولكنها فى كل حين تعانى من عاطفة نارية. ولا يلعب الرجال دوراً بارزاً فى حياتها وأشعارها، أو على الأقل لا يقارن دورهم بدور النساء اللات يظهرن فى أشعارها على نحو مستمر، وصورتهن دائماً مشرقة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة لمحوهن من حب عاطف. ووصلتنا شلدرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم ومنهن نسلذكر أثيس (Atthis) التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شلدرة ٤٠ و٤١)، وجيرينو

(Gyrinno) وأناكتوريا (Anaktoria) وجونجيبلا (Gongyla) وأريجنوتا (Arignota). وفي إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها. فهي نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإيجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التي أحست بها سافو تجاه النساء أمر غير عادى ويخالف المألوف، مع أنه ليست لدينا أية أدلة على أنها عاطفة وصلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومانسى يمكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو أيضاً أغاني الزواج (Epithalamia) كما أنها أعطت إسمها للمقطوعة الشعرية (stanza) المعروفة بإسم «السافية» (Sapphic) والتي نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها - أى فى مقطوعات سافية - ومن بين هؤلاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذى قلدها (قصائد ٦١ و٦٢)، وكلاهما من أكبر الشعراء الغنائيين فى روما. وفى إحدى الشذرات التى وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها وإسمه خاراكسوس، الذى كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع فى حب غانية إشتراها. تعطيها سافو إسم دوريجا (Doricha، شذرة ٢٦) بينما يسميها هيرودوتوس رودوبس، وهى امرأة مشهورة إزدهرت فى عصر أمازيس (٥٦٩ - ٥٢٦). ويحكى لنا أوفيدوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيما بعد قرصاناً بعد أن فقد ثروته فى مصر. ولدينا شذرة أخرى من سافو (٢٥) تتضرع فيها إلى بنات نيريوس أى عرائس البحر أن يعيدن إليها أخاها سالماً، وأن يزرعن فى عقله رأياً أفضل عمن يحبونه ويتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصائد سافو (شذرة ٥٥) تدور حول زواج هيكتور من أندروماخى.

وكانت سافو - مثل الكايوس - تتغنى بأشعارها لنفسها ولدائرة ضيقة من صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولذلك نراها تنظم أشعارها باللهجة الليسية المحلية، وإن داخلتها بعض مفردات الموروث الملحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التى إستخدمتها - هى والكايوس - جاءت من الأغاني الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هى «المقطوعة» (strophe)، التى نادراً ما زادت على أربعة أبيات، بل هى فى الأغلب من بيتين

لا أكثر. وهى بالطبع تختلف فى الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن ألكايوس فى أنها لم تذكر كثيرا الأحداث السياسية التى عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها تخاطب سافو أفروديتي، ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة وسألتها عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شيء سيكون على خير ما يرام مستقبلا، وقالت لها (شذرة ١ بيت ٢١ - ٢٤):

« إذا كانت (أى حبيبته) تهرب منك الآن ستجربى خلفك فيما بعد
وإن كانت ترفض هداياك ستمنحك هى الهدايا عما قريب
وإن كانت لا تحبك سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشأ »

وللعاطفة فى قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها فى كل حال تعمق الإحساس بها ولا تكتفى بمجرد الوقوف عند أى مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مرة لمحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضحكه فغلبتها - أى سافو - العاطفة وغشتها. مشاعر الغيرة. وانعكس ذلك فى بعض الأغراض الفيسيولوجية التى إعتورتها، فهى مثلا لا تستطيع الكلام لأن لسانها يتلعثم، وإنسدلت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقتها الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلا بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية فى تلقائية التعبير عن مكونات نفسها؟ مجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجمر عليها كثيرا من المتاعب، وساعات مظلمة من الأسى والأسف ولا سيما إذا فارقتها المحبوب. وعندئذ لانجد لنفسها ملاذا سوى الأغاني.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيدا عنها. ربما لأنها تزوجت أو لأى سبب آخر. المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل وينبغى أن نصدقها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا ولا سيما عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو

لتلميذاتها قد جعلهن يجبن بعضهن البعض. وعندما تغيب إحداهن تقول عنها باسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تلالؤا، وهي أيضا كالقمر الذى ينعكس ضوءه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتنتعش الزهور وتبلل قطرات الندى خدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتتنظم لها سافو أغنية الزواج. وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبيا. وعندئذ شبهتها سافو بالفتاة التى إحتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار القريبة من أيديهم. ثم تجرى حوارا بين «عروس» و«عذريتها» - (المجلة) - (شذرة ١١٤) كما يلي :

«العروس : أيتها العذرية ا إيه يا عذريتى ا أين ذهبت بعيدا عني ؟
العذرية : لن أعود إليك ثانية،... لا لن أعود أبدا»

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من ألكايوس، فهى تتعامل معها برقة وشاعرية وتتخلها خلفية للحب الذى كرس حياتها وشعرها له. إنها تتلذذ بذكر أنواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبرز القمر وتسمى العندليب «رسول الربيع المتحدث بلسان الحب» (شذرة ١٣٦). وأكثر من ذلك تفض سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ربات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كائنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما يجعل حبها آدميا فى عاطفته سماويا فى جزئه. إنها عندما تحب تلوب فى المحبوب فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها «حلو فى مرارة العلقم ومخلوق لا مهرب منه» (شذرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضح بعذوبة قلما لمجدها فى الشعر الإغريق كله. الحياة بالنسبة لها هى الحب ولا شئ غير ذلك. وهى واثقة من رؤيتها تلك، ولا تتردد فى التعبير عنها صراحة فهى لا تمنجل قط من خضوعها للمراطف الصادقة.

ولكنها وكما سبق أن ألهنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهى تحب أحمائها وإبناتها كليس التى تقول عنها أنها «مثل زهرة ذهبية» (شذرة ١٣٢) وإنها - أى سافو - لا تقايضها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثروتها. بل إنها تقول

لإبنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشتري لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاءً بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشيء آخر! وهذا يعنى أن العاطفة عندها أثنى من كل أموال ليديا أى مملكة كرويسوس (قارون؟).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى فى أغنيات الزواج. وتتميز بالصدق والحيوية والدفء. نحس بأنها امرأة حقيقية أحبت بالفعل. لم تكن صحبتها للالهة مانعا أو عائقا لها فى أن تكون بسيطة وعفوية. قلما إستخلمت المجاز لأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة فهى تقول مثلاً «إني أحبك يا أتثيس منذ زمن بعيد». وتتحدث عن أفروديتى فتقول «مبتسمة بشفتين خالدين». لا يحتاج فنها إلى صور شعرية يزيده ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه المجاز. فى قصائدها تتحرك فى عالم كل ما فيه مرثى وملموس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج إلى زخرف أو شرح إضافي. بل هو عالم يزداد قوة ووضوحاً كلما تخلص من الرتوش وعاش مكتفياً بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية فى الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية فى البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد ولكنها فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان. وتلك قمة شائخة من قم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو امرأة جاهلة فتحترها وتقول إن مثل هذه المرأة التى لم تجنى شيئاً من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم فى العالم الآخر مهملة منسية، غير مأسوف على موتها. أما فيما يتعلق بها هى نفسها أى سافو فسيكون الموقف جد مختلف، لأنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمت إياها الالهة. أى أن الإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضاً. وليس لدينا ما يفيد بأن سافو كانت تشغل منصباً رسمياً كان تكون كاهنة فى معبد أفروديتى. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حتى الفهم ما لم نضع فى الإعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الالهة راضون عنها ويؤيدونها، بل ويفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها امرأة ليست كبقية النساء وهذا معنى لجده فى مخاطبة الكايوس (شذرة ٣٨٤) لها حيث يقول:



شكل ٩

ألكايوس وسافو على إناء أتيني محفوظ الآن بمتحف ميونيخ بألمانيا



شكل ١٠

رجل منتشى يرقص على أنغام موسيقى تعزفها إحدى الفتيات،
- إناء يورخ بهام ٥٢٠ - ٥١٠ ق. م وهو محفوظ الآن
بمتحف بازل

«أى سافو! أيتها المقدسة! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة

إنى أتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعنى»

ولنا أن نضع لكلمة «المقدسة» ما نشاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية لاصقة بها حتى بعد أن هاجمها شعراء الكوميديا إبان القرن الخامس إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ربات فنون الشعر نفسها كما سبق أن ألهنا^(٢٢).

وعاش الكايوس مع سافو فى نفس مدينة موتيلينى ونظم أشعاره فيما بين ٦١٠ و٥٨٠. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا اختيار هذا الحب فى شذرة باقية من أعماله (٦٤). كما أن هناك رثما على إنشاء أئسرى (kalathos) يؤرخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهما. ومع ذلك فهناك من العلماء الدارسين من يرون أن قصة الحب بين الكايوس وسافو من نسج الخيال. نخطب إحدى قصائده على أية حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهى التى ترجمناها وأوردناها فى نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقالت فيه (شذرة ١٦٠):

«إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب

وإذا كان لسانك عفا لم ينس بينت شفة خبيثة

فإن الحياء لن يججب عنى بريق عينيك»

كان الكايوس محاربا وجوالا يطوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه فى فترات التوقف عن القتال والترحال كان على إستعداد لأن يغنى الأغان عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكريما للآلهة أبوللون البيسفى وهرميس والسرية أثينة وديونيسوس وهيفا بستوس، بل وللبطل أنجيليوس وأياس وكذا عرائس البحر. وبالطبع له أناشيد تكرم أفروديقى وإيروس، ولكن معظم أشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة بالتقلبات والقلاقل فى معترك السياسة والحرب ومغامرات الحب. وقيل أنه نقل إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مثل أرخيلوخوس فقد درعه فى إحدى المعارك التى خاضها موطنه ضد أثينا فى نزاع حول ملكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٦٠٦^(٢٣). ويرى الكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شافى لكل الشرور بما فى ذلك سوء الحظ والشيوخوخة (شذرة ٨٦٥). بل

إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة قدمها ديونيسيوس للبشر نفعاً لهم، سواء أكان الجو عاصفاً زمهريراً أو حاراً خانقاً (شذرة ٩٠).

كان الكايوس صبيّاً لا يزال حين خلع أخواه أنتيمينيداس وكيكيس الطاغية ميلاثروس حيث تلاه ميرسيلوس الذى ساعده ديثومينيس وبيتاكوس. ويسدو أن الكايوس فى مطلع الشباب كان متمرداً على هؤلاء الطغاة الثلاث بما أدى فى النهاية إلى طرده أى نفيه إلى بيرها (Pyrrha). وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها اضطراب الأحوال السياسية مستخدماً لغة بجزية مجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعاً (شذرة ٣٣٢) فإعتلى كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذى فيما يبدو كان الكايوس على علاقات ودية معه. فإشتركا معاً فى المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالى عام ٦٠٦، وهى المعركة التى فقد فيها درعه كما قال لنا فى أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سلام. ووصلت قوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه الكايوس بقصيدة قال فيها إن إنتخابه يعد ضرباً من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تندر ببعض العيوب الخلقية والخلقية فيه مشيراً إلى قدميه المفلطحين وبنه المنتفخة، وكذا أصله الوضع وعاداته الفجة وخيانتة لرفاقه القدامى. ثم إنتقد زواجه المفضى (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليع (شذرة ٧٠) وداهاه (شذرة ٧٢). ونتيجة لهذا الهجوم نفي الكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنتيمينيداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بايلون (شذرة ٤٨). ويسدو أن الكايوس قد هاجر أيضاً إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم عام ٥٨٠ عفى عن الكايوس الذى لا بد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئاً عن حياته ومصيره فيما بعد ذلك.

جمع أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس أعمال الكايوس فيما لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات إذ ورد ذكر الأناشيد (hymnoi) وأغانى سياسية حزبية يطلق عليها إسم (stasiotika). ويبدو من الشذرات المتبقية لنا أنه كتب أيضاً أغانى فردية. عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأملية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغانى الفولكلور. أما لغته فهى عملية أيولية مع بعض التأثيرات الهومرية. هذا وتنقل الشعارين أوزان عدة.

وبالنسبة للشق السياسي في حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدي، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذي كان قد حالفهم من قبل. لما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة فإستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن الكايوس هاجمه بشدة وعنف. فالكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى في كراهية الأعداء وحب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الاعتدال وعندما يفعل شيئاً يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هي إنعكاس لمثل هذه الأفعال. بيد أنه في أشعاره يظهر تحمُّلاً واضحاً في كلماته، بل إن قصائده جد محكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التي يسجلها في شعره نجدته يخاطب نهرًا مقدونيًا فيقول (شذرة ٤٥ بيت ١ - ٣):

«أى هيروس يا أجمل الأنهار

تجرى عبر آفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء

وتفيض بالخير عبر الأراضي الطراقية»

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلاً إننا لا نعيش مرتين، وينبغي أن نتعلم الدرس من نيسيفوس الذي بالفعل هرب ذات مرة من العالم السفلي، وقد كان أحكم الناس ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. والكايوس مثل ثيوجنيس يرى أن الفقر يقصم ظهر الإنسان وينخص عليه عيشته لأنه يفقد المرء الإحترام بين الناس. ويعقد مقارنة بين هيليني صارخة الجمال وجالبة الخراب على الطرواديين وبين ثيتيس التي تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس.

وتقع تيوس على الساحل الأيوني شمال إفيسوس، فهي إذن قرية نسبياً من ليسبوس. هناك في هذه المدينة ولد أناكريون عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النضج في النصف الثاني من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهددها الخطر الفارسي، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة في طراقيا هي أبديرا. وعاش أناكريون في جزيرة ساموس المواجهة لأيونيا، بعد أن إستدعاه طاغيتها بوليكراتيس لكي يعلم ابنه الموسيقى. ويبدو أن أناكريون كان يميل إلى حب اللذات وحياة المتعة دون أن يصل في ذلك إلى حد الإحلال أو الغلظة،

بل يدخل هذا الأسلوب في إطار ما نسميه الحياة الأيونية (Bios Ionikos) في أكمل صورها. وهي حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عن الأخلاق القوية ينظرون إليها شذراً. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجبين بها غارقين فيها إلى أذانتهم.

نظم أناكريون شعراً يناسب جمهوره الأيون في لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكراً صريحاً ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناجاة الآلهة والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر ورثاء بعض الأصدقاء ممن سقطوا في ميدان الوغى. وتشبه بعض قصائد أناكريون «أغاني الولاثم» (skolia) وهي أغاني كانت تؤدي بعد تناول وجبة الغذاء لتسلية الضيوف، وكانت أحياناً أغاني فردية وأحياناً جماعية. ونسبت إلى كل من أناكريون والكايبوس بعض هذه الأغاني. وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون .. عاش قبله أو عاصره .. يدعى بيثيرموس (Pythemos) نظم أغاني شراب، وبق لنا منه بيت واحد معناه «كل الأشياء الأخرى فيما عدا الذهب لا تساوي شيئاً» (Ouden en ara tallia plen ho chryson). ووصلتنا أغنية من «أغاني الولاثم» عثر عليها في أثينا وتقول:

«بالنسبة للإنسان تال الصحة أولاً فهي أفضل الممتلكات
وبعدما ثانياً أن يولد جميل القسمة
وثالثاً الثروة التي يكسبها بشرف
ورابعاً أيام الشباب يقضيها في متعة مع الصحاب».^(٢١)

وتعزى بعض هذه الأغاني إلى شاعرة مجهولة تدعى براكسيلا عاشت إبان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أناكريون وزنا خاصا أطلق عليه اسمه فيما بعد، إذ نسظمت به مجموعة من الأغاني في وقت لاحق، وإن كنا لا نعرف تاريخها بالضبط، ولكنها بلا شك تنتمي إلى ما قبل العصر السكندري، ونعرف بإسم «الأناكريونيات» (Anakreontica). وهي الأشعار التي جعلت الشاعر يكسب شهرة عالمية في عصورنا الحديثة. ولقد أصدر أريستارخوس أعماله في ست كتب مقسمة إلى الأغاني الفردية (melic) والإياميات (iamboi) والإليجيات (elegia). واحتوت المجموعة الأولى على

قصائد غنائية فردية في الغالب مثل أناشيد للربة أرتميس ولإله الحب إيروس، وكذا لديونيسوس إله الخمر وأغانى حب لكليوبولوس وأغاني غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهى مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية أو أيولية. وفي الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان «إلى إيروس» (eis Erota)، ولو أنها اشتهرت بإسم «المعركة»، والتي ترجمها عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم في كتابه «عصفور من الشرق» عن اللغة الفرنسية كما يلي:

«إلى أريد... أريد أن أحب
ولقد زين لى «الحب» (إيروس) أن أحب
فأبيت من جهلى أن أصغى إليه
فقبض من فوره على قوس من ذهب
ودعاني إلى القتال... لبست له الحديد...
فأمسكت بالرمح والدرع
ونفضت كافي أشيل (أخيلليوس)
أنزل «الحب» (إيروس) فسدد لى سهامها
حدث عنها فطاشت، ونفذت سهامه
فتقدم إلى يتقد غضبا
وهجم على فأخترق جسمى
ونفذ إلى قلبى... وإنهزمت
يالها من حماقة أن أتق بدروع
أى سلاح خارجى ينتصر على الحب (إيروس)
إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك؟»^(٢٥)

ولقد عاصر أناكريون الشاعر إيبيكيوس - الذى ستنحدث عنه في إطار الأغاني الجماعية - إذ عاشا معا تحت رعاية طاغية ساموس بوليكراتيس. كما عاش بعض الوقت في أثينا ببلاط طاغية آخر هو هيبارخوس ابن بيسيستراتوس، وكان صديقا لكسانثيوس والدبريكليس، ولقد كرم أناكريون في أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الأكروبوليس. المهم أنه شاعر بلاط تقليدى ذو ألحمة ودفء، لأنه عندما مات

في سن الخامسة والثمانين كان لا يزال محتفظا بجميونه. ويقال إنه مات بسبب بذرة عنب توقفت في حنجرته !

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أناشيد طقسوسية لسلاهة كالشعراء القدامى، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان. فرد قائلا : لأن هؤلاء هم ألهتنا. وهو يقول عن إيروس «سيد الآلهة وسائس البشر». لقد حاول أناكريون - مثل لبيكوس - أن يعطى لأشعاره أهمية أكبر وأقفا أوسع باستخدام الأسطورة والرمز. فهو يصور إيروس إله الحب كصبي يلعب ألعابا هيلوانية فوق الجبال مع المرائس وأفرديتي نفسها. وهو يتحداه عندما يلقي إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببيلة، أو يتحرش به للدخول في ملاكمة وجها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية. وهي رموز تزيد عن مجرد كونها تشبيهات، ولا تصل إلى حد الأساطير. إنه ضرب من مسرحة الشاعر عندما يتخيل الشاعر نفسه في عدة مواقف وهمية، وإن كانت تستند إلى قصص شائعة ومألوفة. فهو مثلا يتخيل نفسه وقد ألقى بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهي الصخرة التي يلقي الشعراء المنكوبون في الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كما فعلت سافو من قبل. وهو يقول أنه سبغ في بحر الحب كقرار يائس. وهو يرغب في الاعتدال ولا يود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجز، إذ يقول (شذرة : ٣٦٠ :

«إن لا أطلب قرن الكثرة

من أمالثيا^(٢١)، لا ولا أرغب

في أن أعيش قرنا ونصف

مثل ملك تارتيسوس (Tartessos) :

الفصل الخامس

الأغاني الجماعية

من الطبيعي أن يعرف الغناء الجماعي أى شعب تذوق فن الموسيقى بصفة عامة ومارس الغناء الفردى بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجماعي فى «الإلياذة» (الكتاب الأول بيت ٤٧٢) على أنه شىء مألوف فى عصره. وبما أن الغناء - كجزء من الموسيقى - قد شكل مبدأ مهما فى برامج التربية ببلاد الإغريق، واحتل مكانة لا تقل عن تعلم القراءة والكتابة، فلقد لمجم عن ذلك توافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادرنية فىمكن أن يستغلها أى شاعر غنائى. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهذا أمر ملحوظ حتى فى أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاث الرئيسية لتطوير فن الغناء الجماعي (الكورالى): أى الكلمات المنظومة نظماً جيداً ومنغماً، والموسيقى المصاحبة والحركة التعبيرية الرشيقية. وصار من اليسير تشكيل الجسوقات وتدريبها. كان يكتفى لإلحاز عرض غنائى جماعى وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولاً عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيقى المناسبة لها، وتدريب أفراد الجوقة على الرقصة المعبرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن هو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو «المايسترو» الذى يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقد تفوق الدوريون على غيرهم فى هذا المضمار وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويوتيا قد ساهمت بأعظم شاعر غنائى عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص وهذا أمر أثر فى طبيعتها. إذ كانت الرقصات فى الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم.

ولقد إنسحب ذلك على كلمات الأغنية التي إتسمت أيضًا بالشكلية، وظل الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائي الإغريق فيما بعد منفصلا عن فن الرقص قبيل القرن الرابع. وينظم الشعر الغنائي الإغريق في «إستروفات» أو «مقطوعات». ففي كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تتكون من جزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب آخر. ثم تأتي الإستروفة الثانية (أو المقطوعة الثانية) وهي بدورها مكونة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث يماثل الجزء الأول في الإستروفة الأولى، والرابع يماثل الجزء الثاني بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضي للأغان الجماعية يحتاج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أي أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: إستروفة (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos). والكلمات الثلاث تعنى على التوالي: دورة، دورة مضادة، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هي الوحدة المتكررة (مع التنوع والتغيير في الترتيب) بدلا من الإستروفات (المقطوعات) الصغيرة في الشكل العروضي الأقدم.

ومع ذلك فلا بد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بين كل قصيدة وأخرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول أنه من بين كل قصائد الشعر الإغريق الغنائى التي وصلتنا لا توجد قصيدة مماثلة للشانية. ولو أننا يمكن أن نقسمها إلى مجموعات متجانسة من حيث الأوزان. وإن دل ذلك على شيء فإلما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة في البنية الثلاثية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريق في قالب متجمد. إذ لازالت أمام الشاعر الغنائى فرصة واسعة وبجال رحب للإختيار والمفاضلة بين الأوزان المختلفة. ولأن اللغة الإغريقية بطبيعتها لغة تركيبية لا تحليلية، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومسامها يتحددان من نهايتها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة في أى مكان بالبيت، وهذا ما يجعل الشاعر يهيم على كلماته وأوزانه على نحو لا تعرفه بعض اللغات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأغنية الجماعية قصيره بل هي سالفعل ليست كذلك عند الإغريق. فالتكلم منذ القرن السابع كان قد نظم بعض الأغاني في مائة بيت أو تزيد ولم نجد الجوقات عماء في غنائها. وذهب ستيخوروس إلى

أبعد من ذلك حيث نظم أغان بلغ طولها عدة مئات من الأبيات كقصيدة «الأورستيا» التي طبعها القدامى في كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغنائية التي وصلتنا هي «البيثية الرابعة» لبنداروس حيث تبلغ الأربعمائة بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغي أن نتذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجماعية هو ملمح ملحمى موروث. بيد أنه بعد ستسيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيراً على المائة بيت. ومع ذلك فهي بصورتها هذه لا تزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائى فى عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التي تقال فيها الأغنية الجماعية دوراً حيوياً فى تشكيلها أكثر مما يحدث فى الأغنية الفردية، التي فى الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع محض ذاتية. فالأغنية الجماعية إذن هي أغنية المناسبات العامة التي يستدعى فيها الشاعر لكى يؤدى واجبه إزاء مجموع الناس. ولقد بدأ الشعر الغنائى الجماعى أصلاً من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة فى تضرعاتهم وصلواتهم. ولذا فلإن الآلهة موجودون فى أغراض الشعر الغنائى الجماعى بما فى ذلك المراثيات وأغانى العذارى وغيرها.

وأهم أنواع الأغاني الجماعية هي كما يلي :

pacan	أغنية النصر بايان
hyporchema	المهيورخيا
parthenion	أغنية العذارى
hymnos heroikos	النشيد البطولى
encomion	قصيدة المدح أو الشاء
dithyrambos	الديثورامبوس

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنواع وغيرها فى الصفحات السابقة، وستتعرف على مزيد من التفاصيل فى ثنايا حديثنا عن شعراء هذه الأغاني الجماعية الذين سنتناولهم الآن.

إزدهر الكمان (أو الكيمون أو الكمايون) حوالى عام ٦٥٤ - ٦١١. وهناك

رواية تقول إنه كان في الأصل من سارديس عاصمة مملكة ليديا بآسيا الصغرى، أحضره إلى إسبرطة كعبد ثم حرره سيده عندما إكتشف موهبته الغنائية. يقال أيضا إنه أول من اخترع شعر الحب. نظم بعض الأناشيد وأغانى الزواج وأغانى تؤديها الجوقة في الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتضم أطول شذرة وصلتنا من أغانى الكمان «أغنية عذرية» (parthenion) أى أغنية تؤديها جوقة من العذارى، ويبدو أنها كانت تكريماً للإلهة الإسبرطية المحلية «أورثيا» (Orthia). وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فتاة تقودهن من حملت إسم هاجيسيخورا (Hagesichora) الذى يعنى «قائدة الجوقة». وبعد سرد أسطورة بطولية عن معركة هرقل مع أبناء هيبوكوزون تدخل فتيات الجوقة في حوار فكاهى مع بعضهم البعض. إذ تتبادلن النكات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة أخرى هى أجيدو (Agido). ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بأنها تؤدى في وسط عسائلى لا في حفل عام. بل أكثر من ذلك ترد في الأغنية إشارة إلى هاجيسيخورا على أنها «ابنة عم» الشاعر. ولا بد أن جزءاً كبيراً من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنات الجوقة. وتعد هذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغانى الجماعية الإغريقية، وهى على ما يبدو تمثل جزءاً من طقس دينى يؤدى قبل شروق الشمس. وفيها تقدم العذارى محرّاتاً إلى الإلهة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيبوكوزون فهو بصفة عامة أن الكبرياء أو الصلف يهلك صاحبه في النهاية لا محالة. ويصوغ الكمان هذه الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الخيال والإبهار حيث يقول (شذرة ١ آيات ١٦ - ١٧):

«لا تدع أحداً يحاول الصعود إلى السماء على أجنحة المروب
ولا تدع أحداً يحلم بأن ينال أفروديتى على فراش الزوجية»

إنهما بيتان يوجزان فكرة الاعتدال الإغريقية ويوصيان بالإكتفاء بالوسط الذهبى ويقدمان خاتمة مناسبة للأسطورة. وفي حديث العذارى عس نائدتهم هاجيسيخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بمحصان السباق «من سلالة الأحلام المبححة»، أما شعرها «فكالذهب الصافى غير المخلوط». تشكو العذارى من قلة زيتنهن إلا أنهن

واقفات من فوزهن وكسب قصب السباق في هذه المناسبة التي يحتفلن بها. ربما لا يقوم الكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح في تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطي وبعبارة أخرى لقد وجد الشاعر في أغنية العذارى هذه امتدادًا لنفسه وأحاسيسه.

وفي شذرات أخرى نجد الكمان يتغنى بالحب. ويقال أن الشاعر أحب امرأة تدعى ميغالوستراتا (Megalostrata) التي يحكى أيضا أنها كانت شاعرة. وتسدور قصائد غنائية أخرى للكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون الليل وما إلى ذلك. وفي إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية في أن يصبح طائرا أو بالتحديد «طائر الربيع المقدس، المصبوغ بقرمزية البحر» (halykon). ووصلتنا شذرة من أغنية له يقول فيها إن «الفيثارة الجميلة تلعب دورا لا يقل أهمية عن السيف» (شذرة رقم ٤١). وفي شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيوسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد الكمان قديما في ست كتب وشاعت أشعاره وتغننت بها الجوقات في إحتفالات أرتيس وديونيوسوس وأفروديتي وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأولية وبها أصدااء من الموروث الهومري. بل إنه يستخدم الوزن السداسي في أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم الكمان في أغانيه بالبنية الثلاثية.

ويقول هيروdotوس (الكتاب الأول ٢٣) أن أريون إخترع الديثورامبوس كفن أدبي في بلاط برياندروس. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدي تمجيذا لديونيوسوس وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذي يقول «إن أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيوسوس الديثورامبية عندما تكون الخمر قد لعبت بفؤادي» (شذرة ٧٧). وفي المرحلة التي يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام أو ربما كان قائد الجوقة «الإكسارخوس» (exarchos) يرتجل بعض العبارات التقليدية بينما يردد الباقي عبارات مكررة (اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيروdotوس يبدو أنه كلما تدعمت عبادة ديونيوسوس برز دور الديثورامبوس كجزء رئيسي في طقوس عبادته. ودخل هذا

الفن أئينا إبان عصر الطغاة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحا مهما من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هي أكثر أشكال الشعر الغنائى شيوعا وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثانى الميلادى.

يحتل الديثورامبوس فى الشعر الغنائى الجماعى مكانة خاصة ويستحوذ على إنتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير فى هذه الأغنية الجماعية. ولعل إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية فى التراجيديا الأولى ما يؤيد رأيه، فهى تشكل ما بين الثلث والنصف فى «المستجيرات» و «الفرس» و «أجاممنون» لأيسخولوس. وسنرى أن أغاني الجوقة ظلت تشكل جزءاً عضويًا فى التراجيديا الإغريقية حتى أواخر أعمال يوربيديس حيث قل فيها دور الجوقة كثيرا. وتظهر أغاني الجوقة فى التراجيديا نفس ملامح الأغاني الجماعية التى نتحدث عنها فى إطار الشعر الغنائى. فهى مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاقى، وتحفل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية واضحة. وهكذا يمكننا القول بأن أغاني الجوقة فى التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قم الشعر الغنائى الجماعى. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما فى نشأتها والشعر الغنائى فى مطلع الباب الثالث.

إزدهر آريون فيما بين عامى ٦٢٨ و ٦٢٥ وعرف على أنه إبن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الإسم الذى يعنى «الدائرى» قد يكون من نسج الخيال فهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد فى ميثينا (واسمها الحديث موليفوس) فى ليسبوس وربما تتلمذ على يد الكمان. وذاع صيت آريون لعدة سباب منها إرتباطه بالقصة الأسطورية الواردة عند هيرودوتوس والتى تقول إنه فى حدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإيطاليا وجمع ثروة طائلة عاد بها إلى لاد الإغريق فى سفينة كورنثية. وهناك إعترض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له أن يغنى أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف الفيثارة قبل أن يلقي بنفسه فى البحر. لما فعل تلقفه دولفين كانت موسيقى آريون قد إجتذبتة إلى المكان، فأنقذه من فرق وحمله على ظهره حتى رأس تايثارون فى جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. قام آريون معظم حياته فى كورنثة أى فى بلاط الطاغية بيريندروس.

احتل آريون مكانة بالغة الأهمية في التاريخ الأدب رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين ممن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أى أنه مخترع أغنية الديثورامبوس. فالديثورامبوس براهم - وهو أحد ألقاب ديونيسوس - لابد وأن يكون أقدم من آريون بكثير. بيد أنه يعزى إلى آريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق في شكل دائرة حول مذبح ديونيسوس لترقص وتغنى أغنياتها التي تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هي التي ستشكل ما يعرف بإسم الأوركسترا في المسرح الإغريقي. كان آريون ينظم الأغاني الديثورامبية ويترنم جوقات كورنثية على أداائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذي أعطى لهذه الأغاني شكلها الثابت، كما جعل لكل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها المميزة.

ويعنى إسم ستيسخوروس «مؤسس الجوقة» مما يشي بأنه إسم خيالي، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلاً من إسمه الحقيقي «تيسياس» (Teisias). ولد في صقلية وبالتحديد في ما تاوروس وعاش في هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده وعماته هي ٦٣٢/٦٢٩ - ٥٥٣/٥٥٦. جاء إلى أثينا عام ٤٨٥/٤٨٤ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى في التراجيديا. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين بإسم ستيسخوروس الذي تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد في مجموعته على حجم «الإلياذة». وجمعت أشعاره قديما وقيل أنها بلغت ٢٦ كتابا.

يتحدث ستيسخوروس في أشعاره كأحد الثقاة في الأساطير وكشاعر غنائي كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع في الأفق، وهو ما يقربه من رحابة الشعر الملحمي. شملت موضوعات قصائده الألعاب الرياضية الجنائزية ليلياس، وأسطورة هرقل لا سيما حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلي وصراعه مع كيكنوس. ونظم أيضا أشعارا عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفينيقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من الحرب الطروادية مثل قتل أجائمنون وإنتقام أورستيس، وأسطورة دافنيس الذي أحبته إحدى عرائس الغابات وسلبته نعمة البصر عندما رأت عدم إخلاصه لها. أما أهم قصائده فهي الأناشيد (hymnoi) التي كانت تنشد ضمن الطقوس وتترجمه بالخطاب لا للالهة بل للأبطال وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

في قصيدته عن «هيليئي» نجد أغنية تراجعية (palinode) مشهورة، لأنها أدت إلى نشأة رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون^(٢٧)، وفحواها أن ستسيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيليئي بالسوء. ولم يستطع مثل هوميروس الأعمى أن يشرح مأساته في أشعاره ولكنه يوحى من ريات الفنون أدرك سبب المصيبة مما دفعه للإسراع بنظم الأبيات التالية (شذرة ١٩٢):

«لا... لا أساس من الصحة في هذه القصة
فلا أنت أبحرت على السفن ذات الحمولة الكبيرة
لا... ولم تدخل أسوار طروادة قطا»

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طغى على قلبها. وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأخرى (شذرة ١٩٣). ويعود في نفس القصيدة ليلقى اللوم على هيسودوس أيضا لأنه جعل هيليئي عشاقا كثيرين. وتمضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى إستعاد بصره والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس في هذه الأبيات عن عدم ذهاب هيليئي إلى طروادة كان لها أثر كبير في الشعر الإغريق. فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى في مسرحية يوريبيديس عن «هيليئي». فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيليئي لم تذهب قط إلى طروادة وإن مسخة لها هى التى أرسلت إلى هناك، أما البطله نفسها فقد ذهبت إلى مصر وهذا يعنى أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيليئي وإنما بسبب مسخة لها فهى إذن حرب عبثية.

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة سيكولوجية في الشعر الإغريق.^(٢٨) ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذى إتخذته أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس. ولاسيما تلك القصائد التى تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغاني الجماعية. وهناك بعض الدارسين ممن يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة أريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مهما في الأساطير لأن كل قصائده تقوم على أساسها. فهو في القصيدة التى نظمها للألعاب الجنائزية لبيلياس (شذرة ١٧٨-١٨٠) يتحدث عن

رحلة السفينة أرجو. وفي «الجيريونية»، أى قصة إحضار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة في تارتيسوس، كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شذرة ١٨١). وفي قصيدة «حصار طروادة» (Iliou Persis) يتحدث عن إبيوس صانع الحصان الخشبي في طروادة (شذرة ٢٠٠). وفي «الأورستيا» التى يبدو أنها ألفت فى إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعل أجاممنون يموت فى لاكيدايمون أى إسبرطة (شذرة ٢١١ - ٢١٢). وضمت نفس هذه القصيدة حلم كليتمسترا (شذرة ٢١٩) الذى ورد بعد ذلك فى مسرحية «أجاممنون» لأيسخولوس. وقد أعطى ستيخوروس أيضا فى قصيدته دورا لمربية أورستيس (شذرة ٢١٨). وكان ستيخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلا من الأسلحة الأخرى. وكان أول من قال إن الربة أثينة ولدت من رأس أبيها زيوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون مجنحا وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاث. ومارس ستيخوروس بسبب هذه الأساطير تأثيرا ضخما على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التالى الذين أرادوا مجازاة العصر ونزوع الناس إلى القصائد القصيرة.

جاء إيبيكوس (Ibykos) بن فيتيس من ريجيون فى جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش فى بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كريسوس (قارون؟) ملك ليديا. حدث ذلك فى أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلى الآخر ستيخوروس، أى كانت قصائده سردية فكتب عن حصار طروادة (شذرة ٢٢)، وعن صيد الدب الكاليدونى (شذرة ٩) ومولد الربة أثينة (شذرة ١٧) وكتب أيضا عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامى أعماله فى سبع كتب واحتوت على قصائد من الشعر الغنائى الجماعى المتطور وقصائد المديح (encomia) وأغانى فريدة فى موضوع الحب. ولقد إستخدم إيبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفى معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٤، ٣٦).

ويلتزم إيبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كما أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى

أن الحب هو الموضوع الأنسب للشعر الغنائى. وفي إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التى تهب مع الرياح الشمالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تناسب حياة البلاط الذى عاش فيه بساموس بالقرب من الطاغية بوليكراتيس كما سبق أن أهدنا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر ابن هذا الطاغية الذى يحمل نفس إسم أبيه، وتنتهى بإشارة لجمال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إبييكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣ - ٢٦) :

«تستطيع ربات الفنون

بنات الهيليكون اللاتي طالما تغنين بهم

أن يتحدثن عنهم بطلاقة

أما أى شاعر من البشر فليس بوسعه

أن يسرد كل قصيصهم»

وتحكى رواية أسطورية عن موت إبييكوس، إذ جاءت نهايته على أيدى بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموا وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال «هذه الطيور ستتقم لى». وبعد موته دفن فى ريجيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول فى المدينة ورأى بعض هذه الطيور ثانية قال لأحد رفاقه «هذه هى الطيور التى ستتقم لإبييكوس». فأن سمعه أحد المارة حتى ألقى القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقادهم إلى السلطات لمقاضاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألمانى الرومانسى شيللر فنظم قصيدة حولها.

ولد سيمونيديس (Simonides) حوالى عام ٥٥٦ فى كيوس - جزيرة صغيرة فقيرة الموارد كثيرة السكان فى شرق أتিকা - لأب يدعى ليوپريپيس (Leoprepes). هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكربون بحماية ورعاية هيبارخوس الطاغية ابن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى ثاليا. وإبان الحروب الفارسية وفى الثمانينات من عمره إستقر سيمونيديس أخيرا فى صقلية بإسلاط هيرون طساغية سيراكوساى. وهناك إلتقى بإبن أخته الشاعر باكخيليديس وبنداروس أيضا. ومات

عام ٤٦٨ في سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقامته في أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرة نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعاً عن الوطن. وبذلك إعتبر سيمونيديس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد ديثورامبي نظمه.

يقال إن سيمونيديس هو أول من إنخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أنا كسيلاس بعد أن فاز في الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيديس أن يكتب له أغنية نصر (epinikion). فلما تبين سيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروض صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن بغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحته الشعرية. وفتن الطاغية للسبب الحقيقي فرفع الثمن إلى درجة أن سيمونيديس نظم على الفور أغنية يصف فيها البغال بأنها «سليلة خيول سريعة»!

تضم أشعار سيمونيديس الإيجرامات وأغاني الديثورامبوس والأغاني البسيانية والهيورخيا وأغاني النصر وكذا المراثي (threnoi) وقيت لنا منه بضع شذرات. وأهم ما يميز شعره العذوبة والصلق، ولكنه من حيث الأصالة كان أقل مستوى ليس فقط ممن سبقوه من الشعراء الغنائيين ولكن أيضاً من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيديس البنية الثلاثية وأضاف شيئاً من الوضوح الدرامي إلى الأغنية الجماعية، إذ جعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصاتها أكثر من ذي قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمه كانت في الإحتفال بإنصار الملاكم المشهور جلاوكوس من كارستوس (عام ٥٢٠ ق.م). وأشهر مرثياته هي تلك التي تغنى فيها بأسطورة دانائى، التي عندما ولدت بيرسيوس وضعت في صندوق وألقت به في البحر (شذرة ٥٤٣ أو ١٣ Diehl). وتعتبر هذه القصيدة من أفضل مقطوعات الشعر الغنائى الإغريق كله ويقول فيها:

«عندما هبت الرياح عاصفة

على الصندوق المنحوت

ألقي البحر في قلبها (دانائى) الخوف والإضطراب

حيث وجنتها مبللة لم تجف بعد.
 لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
 وقالت له : يا بني... ياله من ألم!
 نعم الألم الذي يعتصرني... أما أنت فتم
 بقلبك... نبع الطفولة
 ثم في هذا الصندوق - القارب
 الموصل بعروق البرنز... ثم على هذا الفراش الخشن
 الذي يلمع في الظلام
 بينما تتمدد أنت في الشفق الأزرق.
 إنك لا تعباً بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة،
 ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك،
 ولا بصفير الريح،
 بينما ترقد في قاط مهدك القرمزي
 وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى.
 وإذا كان الهول فعلاً لا يرعبك
 فإنك ستعطي لكلماتي آذاناً صغيرة... وصاغية
 إنى أمرك أن تنام يا بني
 وأن تدخل النعاس إلى جفون اليم نفسه
 وإلى جنون الألم الذي لا حد له
 وقد يأت منك أنت يازيوس الأب
 ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك.
 فإغفر لي
 أية كلمة قد تكون بدرت عنى في جراءة
 أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك»

ومن الملاحظ أن موقف دانائي وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها
 وجراتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعراً درامياً. فهى أقرب
 ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر. وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيداً من

قصائد الشعر الملحمي وتتمتع باستقلال درامى عن الأسطورة التي تدور حولها. ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية في عصر سيمونيديس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذى قبل. فإذا كانت هذه الأغنية في الأصل ذات نشأة دينية، أى أنها كانت عبارة عن نشيد ديني يكرم الآلهة في إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيديس عن مدينة تعافى من إعتداء خارجي أو من اضطراب داخلي فيقول^(٢٩) :

«إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات في أقرب

مكان من عرش زيوس

وتغزلن بمغازلكن وسائل صلبة

ويخططا أو خيوطا من كل نوع وفوق كل تصور.

أنت يا آيسا وكلوثو ولا خيسيس

يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة ا

إصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شدييدات البأس

في السماء والأرض.

إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى

وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة

وربة السلام العادلة... ذات التاج.

أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التي تثقل صدرها»

تظهر براعة سيمونيديس أكثر ما تظهر في القبريات أو المرثيات فهو في هذا المضمار لا ينازعه منازع في إحتلال مركز الصدارة، حتى أن الكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهو في هذه القبريات يقول في كلمات قليلة ما يمكن أن يقال في كتب ومجلدات بأكملها. وهو أيضاً في هذه القبريات لا يحفل كثيراً بالمجد الفردي فيما عدا القليل من الحالات، كما فعل عندما نظم قبرة العراف الإسبرطى ميغيستياس (Megistias) الذي رفض أن يترك رفاته في ممر ثرموبيلاي وقتل معهم في المعركة. إنه إذن يضع المزاي الشخصية والبطولات الفردية في إطارها الاجتماعي والسياسي. وأبرز مثل على ذلك

قبرته التي خلد فيها موت الإسبرطين الثلاثمائة الذين إستبسلوا في الدفاع عن عمر
ثرمويلاى حتى ماتوا جميعاً. وتقول هذه القبرية :

«أيها الغريب قل للإسبرطين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم»

وبالرغم من شهرة سيمونيديس في كتابة القبريات لجده يسخر من يحاولون تخليد
أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨١) إذ يقول :

«مَنْ مِنْ أولئك الذين يثقون في قدرتهم الذهبية

سيملح كيلوبولوس من ليندوس

عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية اليانعة

وهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر الذهبية

ودوامات البحر العاصفة...

يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجري؟

كل الأشياء أقل قدرًا وقدرة من الالهة

فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدي بشرية

وأجق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه»

تعود شهرة سيمونيديس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنداروس تفوق
عليه بملودية أغاني النصر التي صاغها وبشعبيته التي تمتع بها. يحس سيمونيديس
إحساساً عميقاً بالضعف البشرى إذ يقول (شذرة ٥٢١) :

«لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا

وعندما ترى إنساناً سعيداً لا تقل قط

كم من الوقت سيدوم ذلك

فحقى الذبابة طويلة الجناح ليست أسرع

في دوراتها من تقلبات الحظوظ»

ولقد قال سيمونيديس إن الشعر «رسم ناطق». وفي قصائده الغنائية تجده.
يرسم مشاهداً تخاطب جميع الحواس. فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسخر الأحياء
والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسيح حول رأسه، والأسماك تتراقص

وهي تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر والسمع، وجاء في وصفه أن صوتاً مفاجئاً كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهب الريح لتز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات في قصور الطغاة من الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل أن سكوياس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس «من العسير أن تكون فاضلاً». وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول «نعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير». بيد أن الذي حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درساً في الفضيلة. إذ قال له أن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها في الصحة وآخرون يرونها في المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما في وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته في العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٥٤٢ آيات ٣٤ - ٤٠):

ليس قط وضيعاً أو ذا عقلية فارغة
من سكنت العدالة قلبه،
العدالة التى تنفع المدينة.
إنه رجل فاضل
ولا لوم عليه أن أجيال الحمق تتزايد
فكل الأشياء فى غاية الجمال
ما لم تخالطها الحسة»

ولدت الشاعرة كورينا فى تاناغرا بإقليم بويوتيا. وهناك رايان فى تاريخ حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثانى يعتبرها من أهل العصر الهيلينستى أى عاشت بعد عام ٣٠٠. ووفقاً للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب. ويقول أصحاب هذا الرأى أنها ولدت فى منتصف القرن السادس. فهى تكبر بنداروس سنًا وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير

بويوتيا في أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة ٧ Dieh)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس في شبابه أنه لا يهتم بسرد القصص الأسطوري في قصائده وركز جهوده على الزخرف اللفظي، في حين أنها ترى أن اسمى وظيفة للشعر هي صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجحد ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: «على المرء أن يذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة»^(٣١).

أما أصحاب الرأي الثاني فيرى أن كورينا التي عاشت إبان العصر الهيلينستي كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التي كتبت بها الشعر. إذ عثر على إحدى البرديات في الأثمنين بمصر - وهي محفوظة الآن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) تصف مسابقة في الغناء بين جبلي كيثايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون في هذه المسابقة مما يعني أن السباق في الواقع كان بين فن الشاعرة وفن هيسودوس. ولو حظ أن نص هذه الشذرة يمثل فن الهجاء المعروف في بويوتيا والذي طرأ عليه تعديل في القرن الثالث. ولذلك فإن أصحاب هذا الرأي يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن السادس فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل والتبديل إبان القرن الثالث.

إنحدر بنداروس من أسرة نبيلة في بويوتيا واحتفظ دوماً بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيقي أو الوهمي للأسر النبيلة في إسبرطة وثيرا (سانتوريني) وقورينة (الشحات بليبييا). ولد حوالي عام ٥٢٢ أو ٥١٨ في قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينو سكيفا لاي (Kynoskephalai). تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدي لاسوس من هيرميوني وأبولودوروس وأجاثوكليس والتقى بآيسخولوس.

ظل طول حياته مخلصاً لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغية سيراكوساي هيرون. كان بنداروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجأة وهو

يناهز الثمانين في مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتي صديقه الغلام الجميل ثيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

في عام ٤٨٠ وإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسي إكسركسيس البلاد كان بنداروس في الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد إتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتي يقول فيها:

«إن الحرب شيء ممتع لمن لم يعرفوا عنها شيئاً
أما الذين خبروها حقاً فيشعرون برجفة في القلوب عند إقترابها».

وهذه الشذرة تذكرنا بالقول المأثور الذي حفظه لنا الفقيه الهولندي ديزيديريوس إرازموس^(٣١) في كتابه «المأثورات» (Adagia)، أي «الحرب لسديدة لمن لم يلدقها» (باللاتينية dulce bellum inexpertis). ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإن الشاعر بعد إخماد الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهياً بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولا سيما في البيئية الأولى والإستمية الخامسة والسابعة. وعلينا أن لا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون في دلفي فعلوا نفس الشيء، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب بالخضوع للنير الفارسي الذي لا يمكن إتقاء شره ولكنهم كذلك بعد تحقيق النصر للإغريق الساحق تغنوا بأعجاب فرسان المقاومة و بطولاتهم .

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيئية العاشرة المنظومة عام ٤٩٨ وكان الشاعر في سن تناهز الخامسة والعشرين تقريباً. حقاً إنها ليست من روائعه إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكراً ودينياً، ولا سيما تكريسه نفسه وفنه لأبوللون وكذا إعجابه بإسبرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة^(٣٢). وفي عام ٤٨٦ نظم بنداروس البيئية السابعة تمجيداً لميجاكليس من أسرة الكمايون والذي كان محكوماً عليه بالنفى. وفي عام ٤٧٦ ذهب إلى صقلية حيث نظم الأولمبية الأولى والثانية والثالثة. وفي الأولمبية الثانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة في صقلية. وهناك ربما نظم أيضاً النيمية الأولى والتاسعة. وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريماً

لمدينة أثينا (شذرات ٦٤ - ٦٥). ثم نظم قصيدة يملح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيئية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٤٦٢ - ٤٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيئية الثامنة وتؤرخ بعام ٤٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفي أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دومًا بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجمعوها في سبعة عشر كتابًا ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أي أربعة كتب عبارة عن ٤٤ أغنية نصر في الألعاب الأولمبية والبيئية والإسمية والنيمية و١١ أغنية لأهل جزيرة أيجينا المكان الذي شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس بـ ٢٦ أغنية. ووصلتنا أيضًا بعض أغاني النصر التي صاغها للأبطال الفائزين في الألعاب الرياضية. ومع أن هذه الأغاني في حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتنوع والتجديد بسبب تكرار نفس المعاني في كل القصائد تقريبًا، بيد أن عبقرية بنداروس الفذة هي التي جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعارًا رائعة. لأنه نجح في إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربما فعل بنداروس هذا بإيحاء من كورينا كما سبق أن ألهنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرود. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية في وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تمجد البطل الذي إنتصر في الألعاب - كسباق الجرى أو الملاكمة - فحسب بل يمتد المهجد إلى أفراد أسرته جميعًا وكذا موطنه. فهو يملح المدينة التي ألحبت مثل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالإنجازات الرياضية وغير الرياضية التي سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائرًا أو حكمة مأثورة مناسبة ليختم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغاني بنداروس، فهي إذن ليست قصائد ملاح وثناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الديني. ولا يقتصر شعور الشاعر الديني على الإستهلال بالإبتهاال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة

بندارية أن تعطى تفسيراً دينياً للحياة. وينزع تعدد الآلهة في نظام بنداروس الديني إلى نوع من الوحدانية حيث يبرز زيوس ربا للأرياب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى اعتراض منهم. وهناك ملمحان مهمان في شعر بنداروس، الأول يتمثل في عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادماً في معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضاً قاطعاً وينفى نفياً مؤكداً أية أسطورة تسيء للآلهة (راجع الأوليبيية الأولى بيت ٥٢ وما يليه، والأوليبيية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه). فالهة بنداروس لا يخضعون لقواعد السلوك الأدمى أو للقوانين الوضعية التى يخضع لها البشر. ومن ثم ينبغى أن لا تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتي - ربة الجمال والحب والتناسل الجبارة - حتى من قبل الآلهة ليس عاراً. كما أن النساء اللاتي يخضعن أو يستجبن لإغراء من يطارحنهن الغرام من الآلهة لسن ملومات.

وإذا أردنا أن نعطي مثلاً على تقنية بنداروس^(٣٣) ونظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى. إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتنا، الذى فاز في سباق العربات في مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريباً. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساي (سراقوسة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذى كان قد أسس مدينة أيتنا. ثم يشرع في مدح خروميوس في إطار أسطوري. إذ يقول الشاعر أن هذا البطل «سينثر المجد» على أرض صقلية، التى كان زيوس قد أهداها إلى بيرسيفوني واعداداً بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطوري إلى خروميوس ثانية فيقول إنه ليس شجاعاً مقداماً فحسب بل هو كريم بطبعه، حكيم في رأيه وينفق ثروته كما ينبغى بتعقل وتبصر، وهو بذلك يكسب الشهرة ويحظى بالصدقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن «في الصداقة تكمن آمال كثيرى الأعباء». ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزاً لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة «كثيرى الأعباء» (polyponon) ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التى ألقى عليها ظهره والأعباء التى نهض بها، ونعني هرقل الذى قام بالأعمال الإثني عشر المشهورة. وينفق بنداروس بقية القصيدة في سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدئاً من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين اللذين أرسلتهما

هيرا ليقتلاه طفلا رضيعا. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيريسياس الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر. ومن المعتاد أن ينهى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من مغزى الأسطورة التى يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة التى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البطل المحتق به أو بمدينته. فمثلا عندما يتغنى ببطل من جزيرة أيجينا لابسد وأن تكون الأسطورة التى يتطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفى بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدينته. وفى أحيان أخرى ولاسيما فى الأغاني القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأولمبية الثانية عشر.

حقا إن إستخدام الأساطير فى الشعر الغنائى تقليد قديم عرف منذ الكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن بنداروس له طريقته الخاصة والمميزة فى توظيف الأساطير، فهو بها يربط الحاضر بالماضى. فى البيئية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعيه وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلاس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفى البيئية الحادية عشر المنظومة عام ٤٥٤ يتحدث بنداروس عن قتل أورستيس لأمه كليتمسترا إنتقاما لأبيه أجاممنون. وكان فى ذهن الشاعر أن أثينا التى غزت طيبة واستولت عليها سننال العقاب يوما ما. وفى الإستمية الثامنة المكتوبة عقب الغزو الفارسى مباشرة أى عام ٤٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذى قد يتهدد الأولمبوس لو أن زيوس أو يوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الداهم الذى تخلصت منه بلاد الإغريق أى الغزو الفارسى.

وفى لحظات النشوة التى تعتور البطل الرياضى بعد إنتصاره يقترب هذا الإنسان من الإلهية. أما الأغنية البندارية التى تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام أيضا. يتحدث بنداروس فى أغانيه بشيء من التلهف أو التشوف للماضى الأسطورى أى الحنين إلى النعيم المفقود، عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثيتيس أو زفاف كادموس على هارمونيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان

ويغنى أغاني الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغاني النصر التي ينظمها للأبطال الرياضيين يقربهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء، أى أنه يؤله أبطاله. فى إستهلال البيثية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٤٧٠ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوسة) يخاطب بنداروس قيثارته ويقول أن الموسيقى والغناء يدمجان الأرض بالسماء :

« أيتها القيثارة الذهبية

يا كثر أبوللون وريات الفنون شريكاته المتوجات بالنفسج

تجواب مع أصداك القدم الخفيفة، وتشيع البهجة

من ألحانك التي تشد المعنى قائد رقصتنا

فيصلح بالإستهلال على أوتارك المهتزة.

بوسعك أن تخمدى أوار شعلة الصاعقة الخالدة

وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زيوس

وقد أرخى جناحيه السريعين على جانبيه.

لقد أسدلت غلالة سحرية

على ملك الميور، على منقاره ورأسه.

سلبته عقله

ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتماً لذيذاً

إنه يغط فى سبات عميق، يعلو وينخفض

ظهره الرشيق فى إيقاع رخم.

لقد قهرته أغنيتك السابحة

وحتى آريس العنيف

قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانبا

وأسلم نفسه لنعاس خفيف.

إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الالهة

بفضل سلطان إين لاتو أبوللون

وريات الفنون ذوات الصدر الفسيح»

فبنداروس ابن الأرسطراطية البار لأبد وأن يرى أن الشعر إلهام من قبل الالهة، إنه هدية السماء له، فضلت به على غيره. ولكنه كان يرى أيضا أن عليه أن يكتف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبته ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه لقب «نبي ربات الفنون» أى المتحدث بإسمهن. لقد وهبته شيئا وعليه أن ينميه ويورثه ويحافظ عليه، تماما كما تفعل كاهنة معبد دلفى بالنسبة لنبؤات أبوللون. هذا ويشبه بنداروس الشعارين سيمونيديس وباكخيليدس بغرايين ينعتان أما هو فمثل طائر زيوس الأسطوري والمقدس له صوت زنان :

«إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة
أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرثرتهم
مضطربة ويلا جدوى
مثل هذين الغرايين فى مقابل طائر زيوس السهاوى»

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكي تكون جميلة الشكل ويقارنها بالمدخل المسقوف لمعبد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن حى يتحرك كهربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة عميقة. وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه جمهوره من الأرسطراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعمال الأبطال للأجيال القادمة. وهو بذلك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيأت الزمان وستضيع. لقد بقيت لنا أمجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها. فالأغاني قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقل يعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم. ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى) تحمل صوت الأغاني إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموق هناك أخبار

أمجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول في افتتاحية الأولمبية الأولى (آيات ١ - ٦):

« الماء هو أفضل الأشياء
والذهب يلمع كشعلة النار في الظلماء
وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شىء آخر الثراء
ولكن إن كان عليك يافؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية
فلا تبحث عن شىء آخر ولا حتى عن النجوم فى السماء الصافية
إذ لا شىء يفوق الشمس دفء
والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء
وكالذهب فى بريقه اللامع وكالشمس
فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى »

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هى كلها أغاني نصر فى هذه الألعاب. ولا بد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب فى حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التى يظهرها البطل فى أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه فى هذه القصائد، ويحاول أن يوسع فى أفقها وعمقها لكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى لأنه سب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط.^(٣٤) ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضى تقترب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته فى الحياة. وهكذا يبدو بنداروس وكأنه يأخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنها فى أشعارهما يسردان عن الآلهة أمورا غير لائقة. إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهمات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب. وأنكر بنداروس الأسطورة التى تحكى أن تانتالوس قدم ابنه بيلوس طعاما للآلهة، وأن ديبتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظنا منها أنه لحم حيوان مقدم كقربان. بل

إنه ينكر أن يكون هرقل - بطله المفضل - قد حارب أبوللون ويوسيدون وأريس،
يقول (الأولمبية الأولى أبيات ٥٢ - ٥٣)

« لا... لست أنا من يقول

إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة

أنا أتحاشى مثل هذا القول

فمن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب ألم»

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطورى يوضح أن البهجة الادمية شبه الإلهية ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان. فهو إما يسئ إستخدام قدراته أو يثير حسد الآخرين. ويؤكد بنداروس الضعف الإنسانى أمام جبروت المجد الإلهى، فالإنسان قصير العمر وهو بعد الموت لا أمل له فى ثواب أو خلود مثل الآلهة. ويقول بنداروس (البهجة الثامنة أبيات ٩٥ - ٩٧):

« حياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون؟

أو ماذا لا يكون؟ إنه طيف فى الحلم

إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة

تلمع الأرض بالضياء

وتصبح الحياة حلوة كالعسل»

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيمية السادسة أبيات

١ - ٥):

« البشر والآلهة من سلالة واحدة

كلاهما من نفس الأم التى منها نأخذ أنفاس الحياة

ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له؛

فأحد الطرفين لا شئ

والطرف الآخر أبدى الصلابة

يسكن مسكنا ثابتا، لا يهتز ولا يفنى»

ويتميز بنداروس بتشبيحاته القوية. فهو يقول عن الأغاني أنها « سيدات القيثارة»

(anaxo phorminges الأولمبية الثانية بيت ١). ويصف خيول السباق بأنها

«العواصف ذات الأقدام» (aello podon النيمية الأولى بيت ٦). واللهجة الغالبة في شعره هي الدورية مع تأثيرات من الموروث الملحمي وأصداء للهجة البويوتية المحلية والتي تعد تنوعا للأيلولية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم «من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج» (شذرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضا كان كسوف الشمس نذير شؤم (شذرة ١٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفا.

وباكخيليديس بن ميديلوس (Midylos) هو إبن أخت سيمونيديس. ولد في يوليس بجزيرة كيوس، وربما تتلمذ على خاله هناك. يصغر باكخيليديس بنداروس بجوالي عشرة أو إثنتي عشر سنة إذ ربما ولد عام ٥٢٤ أو ٥٢١. ونفى باكخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة ديموقراطية قام بها الحزب المؤيد لاثينا، المهم أن الشاعر إستقر في البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذى أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائيين فإستدعى باكخيليديس. وهناك وجد الشاعر نفسه جنبا إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس مما أدى إلى إشعال نار التنافس الشعرى بينهم. وبالفعل تعكس بعض قصائد باكخيليديس وبنداروس هذه الروح ولاسيما البيئية الثانية (أبيات ٧٢ - ٧٣) والنيمية الثالثة أبيات (٨٠-٨٢) والأولمبية الثانية (أبيات ٨٦ - ٨٨) لبنداروس.

وفي الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكخيليديس مجهولا فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريق سوى بالإسم. وفي السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك كينيون (F. Kenyon) بريدية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطانى بعد أن تم العثور عليها في مصر أواخر عام ١٨٩٦ في القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغاني النصر وستة أناشيد ديثورامبية. وهكذا أصبح باكخيليديس شاعرا معروفا لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل في ذلك يرجع لرمال مصر.

ومن هذه النصوص التي وصلتنا عرفنا إلى أى مدى تقدم فن الشعر الغنائى الجماعى. ومن سوء حظ باكخيليديس أنه دائما يتعرض في دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره «بنداروس من الدرجة الثانية». وهذا يعنى أنه لم يلق بعد التقدير المناسب. ولقد عُزى إلى باكخيليديس نفسه أنه قال عن

بنداروس بأنه «نسر» أو «صقر»، أما هو نفسه «فعدليب كيوس». وفي الواقع نلاحظ أن موضوعات باكخيليديس هي نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما أفكاره فهي أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطي. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كما أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر مثلما فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبح ملياجروس في العالم السفلي (الأغنية الخامسة أبيات ٥٠ وما يليه). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنها نهلا من نفس النبع وتناولا نفس الموضوعات.

لا ينزل المديح في أشعار باكخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التي يفتقدها بنداروس. ولجهد ذلك في أحد أغانيه للولائم (skolia) الموجهة للكساندروس الأمير المقدوني بن أمينتاس^(٢٤) وهي تصور حالة الزهو والنشوة التي يمر بها إنسان مخمور. وإستوحى باكخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسيوس. الأولى هي الأغنية السابعة عشر بعنوان «الغلمان» وربما تكون أغنية نصر بايانية وتدور حول رحلة ثيسيوس إلى كريتا. أما الثانية فهي الأغنية الثامنة عشر، وهي على الأرجح ديثورامبوس بعنوان «ثيسيوس» لأنها عبارة عن حوار غنائي بين الجوقة وأيجيوس والبد ثيسيوس. ويضع هذا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. ويبدو أن باكخيليديس قد نظم مثل خاله سيمونيديس أغاني ديثورامبية للمسابقات التي كانت تقام في أثينا. وفي الديثورامبوس المشار إليه توا يبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكخيليديس هو أحسن من يروي الأساطير بين الشعراء الفنائيين. فهو يحكى للطاغية السرافوصي هيرون قصة كرويسوس (قارون؟) ولاسما نهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فيني لنفسه كومة حرق نام فوقها ومات. يقول باكخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣ - ٥٦):

«ولكن ما أن إندلعت النيران

وشبت في المحرقة بنهم عنيف

حتى أرسل زيوس سحابة داكنة مغملة بالأمطار



شكل ١١

ديونيسوس وأريادنى وثالثها إله الحب إيروس على كأس يورخ بعام ٤٠٠ - ٣٩٠ ق.م،
عثر عليه في نولا ويحفظ الآن بالمتحف البريطاني

فأطفأ الشعلة الصفراء»

وهنا نرى باكخيليديس شاعرا يجب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نفسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث بإسم ربات الفنون.

ولقد إستبق باكخيليديس سوفوكليس ومسرحيته «بنات تراخيس»، عندما تحدث عن ديانيرا التي أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا في دواء سحرى إتضح فيها بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠ - ٣٤)

«ياحفظها المنكود، ذات المصير السيء! ماذا دبرت؟

لقد حطمتها الغيرة العنيفة.

والغطاء الكثيف الذى يوجب أحداث المستقبل»

لقد نظم باكخيليديس أغاني نصرليانية وأغاني مواكب وعذريات وهييوزنخياتا وقصائد مديح. ويموته إنتهى العصر الذهبي للشعر الغنائى ولكنه كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمى والدراما.

البَابُ الثالث

الدراما

قمة النضج الشعري

«الأم درس»

أيسخولوس

«والجمال أم»

سوفوكليس

الفصل الأول

الولادة الطبيعية للدراما

١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية

بادئ ذي بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم - من بين الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في أكمل صورها، وأن أى مسرح عند غيرهم - من القدامى أو المحدثين - وصل إلى مرحلة من النضج يدين لهم بالوجود. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة عرفت ما قد يعده بعض الدارسين غير المدققين مسرحا، وما لا يعدو في الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة للإستنبات والتطوير ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفي الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى في بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات؟ فإننا في هذه السطور نحيب ببساطة شديدة على هذا السؤال المعقد وكتمهيد لهذا الباب، الذى قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السؤال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهى أن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعنى أن بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحا في أساطيرهم وملاحمهم وأشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامى جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق أن المجزوه في هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور

الدينى الوجدانى، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر. ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية إلا أنه لا يعد من أقدمها، بل من أحدثها بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتى هوميروس^(١) حيث لا يلعب دورا مهما ولا بارزا فيها، بل ولا يدخل في دائرة آلهة الأولمبوس الضيقة. ويقول هيودوتوس أن الإغريق تعلموا إسم «ديونيسوس» في وقت لاحق للفترة التي عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين^(٢). وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أى الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامبية التي كانت تلقى تكريما له كانت في الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيقى الفريجية^(٣). كما أن الطابع الوجدانى الجزلى (orgiastic) لطقوس ديونيسوس يشير إلى هذا الأصل الآسيوى. ويبدو أن ديونيسوس قد دخل بلاد الإغريق من الشمال مرورا بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوربيديس «عابدات باكخوس» - وهو إسم آخر لديونيسوس - كما سنرى.

والطابع الرئيسى لديونيسوس أنه إله ريفى، يعرى الخضرة ويحمل لقب «حامى الأشجار» (Dendritis)، كما يحمى كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيما الفسحة. وهذا يعنى أن الكروم الذى إرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التى جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعنى بكل الفواكه ولاسيما ذات الطبيعة الناعمة الطرية والتى تعتمد فى بقائها على الرطوبة. ولذلك حمل ديونيسوس لقب «المزهر» (Euanthos) و«المثمر» (Eukarpos) و«المورق» (Dasyllios) و«اليانع» (Anthios). وهو أيضا الإله «الخير» (Euergetes)، «طيب النصيحة» (Eubouleus) الذى علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. وبما لا شك فيه أن فصل الربيع - من بين الفصول الأربعة - هو أزهى الأوقات وأنسب المواسم لظهور أفضل هذا الإله. ففي الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوى العميق، إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها، فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قوى الإخصاب فى الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر فى الرجل (phallos) رمزا مهما فى طقوس عبادته.

وديونيسوس هو في المقام الأول إله الكروم ومخترع النبيذ، ولهذا قدسه البشر ووضعوه في مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الاختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب وجلب لهم المتعة والسرور واللوان المرح. فخلعوا عليه لقب «المخلص من كل الهموم» (panton ho Dionysos Lysios) أو ببساطة «المخلص» (Lyaios) و«المحرر» (Eleuthereus). وأعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس - إله الخمر - يستطيعون إستثناس قوة الطبيعة المتوحشة وأن يطردها العنف والبغضاء ويستبدلوا بهما الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول أن الأسود والهمور هي التي كانت تهر عربة ديونيسوس في وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها في إستسلام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود البرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هي التي تبعث النشوة في القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار - مثل أبوللون - راعية للموسيق والشعر وحمل لقب «المغنى» (Melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيق كل من الإلهين. فأناشيد وأغانى النصر البيانية - من وحى أبوللون - تتمتع بنغم وقور نابح من موسيق القيثارة. أى أن الطابع الغالب في شعر وموسيق أبوللون هو الإتساق الشكلى والرزانة في التنغم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيق الفلوت ويسمح بحرية أكبر في الإيقاع وكذا التنوع في أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس. بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس إنتقالاً سريعاً من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من المحن الصاحب إلى الجزل الوجداني. وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنوع، وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصارمة، هي العوامل أو العناصر التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لإستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية.

وضمنت حاشية ديونيسوس - التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته - خليطاً من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف

والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الخمر ومنضج الفواكه ومبدع الخمر وراعية الشعر والموسيقى. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتيروى (Satyroi) ونراهم في الرسوم الباقية على الأواني يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجون) وخوروس (Choros الرقص الدائرى أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو الكف في الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيريس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروى الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشرى الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدى. ومن طبع هذه الكائنات الجبن والحسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخيات أو عابدات باكخوس (Bakchai) أو المجلديات (Mainades) أو (Lenai). وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحرى. ويحملن أسماء - مثل أسماء الساتيروى سالفه الذكر - ترمز إلى معان مناسبة لعبادة ديونيسوس وطقوسه مثل خوريا (Chorea الرقص) ومولبي (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثى (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل إسم السيلينوى (Silenoi) وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تم عن حالة السكر وتشى بالفسق الذى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتيروى المسنين، ويمثلون فعلاً فئة «كبار السن» فى حاشية ديونيسوس أى «شيوخ» الجماعة. ومن أتباع ديونيسوس أيضاً الكنتوروى (Kentauroi) لأنهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوية. ويظهر الإله بان نفسه أحياناً فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إله ريفى. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مثل «الخريف» الذى يتجسد فى هيئة امرأة وقور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى يظهر بها «الخريف» فى السرسوم،

وتظهر ربة السلام إيريني (Eirene) أحياناً أيضاً بصحبة ديونيسوس. وهى فى هذه الحالة تحمل قرن الكثرة (Keras Amaltheias). وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العرييد إله الحب والرغبة إيروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وريبات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لـديونيسوس، بيد أننا سنركز الحديث على تلك التى كانت تقام فى إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التى نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضى جاهزاً للشرب، وعندما تستيقظ الأرض من رقدها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضره ديونيسوس. وكانت مهرجانات النوع الثانى تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحمل موسم الكروم وجنى الفواكه. وكان الإحتفال فى أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطاً فلا يعدو مجرد تجمهر ريفى من أجل تكريم ديونيسوس الذى يتضرعون إليه أن يطرح البركة فى جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات الذهبية وحملت على رأسها السلة المقدسة التى تحوى قربابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضاً بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عالياً نسخة تمثل عضو التذكير أى الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القربان تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات، الذى لم يتخلص من شحمه بعد. وينتهى اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الأصيل الأثينى يسمى أنثيستريا Anthesteria (عيد الزهور) ويقع فى فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتتاح الرسمى لسرميل الخمر

(pithoegia). بيد أنه في وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى (ta astika (ta Megala) Dionysia) وتقع في مارس وهي أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية في أثينا فكانت تسمى «اللينايا» (Lenaia) أى «أعياد عصر النيذ» وكانت تقام في يناير. وفي المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريفى آخر يقام بمناطق أتিকা الأخرى في غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه إسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى (Ta mikra Dionysia)^(٤).

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني (orgiasmos) الاسيوى. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم فوكيس وبيونيا على سفوح جبل البرناسوس وكيشايرون في إطار مهرجانات صاحبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإلتهاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قم الجبال. وكانت النساء هي التي تقوم بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكخيات ويضعن الثعابين في شعرهن، والمشاغل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قم الجبال في حالة من اللاوعى، وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار، ويمتلن إصطياد الوحوش وتمزيقها إرباً إرباً وابتلاع لحمها نيئاً^(٥). ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها الملعونة وطابعها الشرقى العام لم ترق للأثينيين فإستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة هيج أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تمنا كثيراً ونحن ندرس أصل الدراما^(٦). وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأى ونبرز ظهور هذه الطقوس في مسرحية يوربيديس «عابدات باكخوس» مما يدل على أن هذه الطقوس - التي ربما ظهرت في مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دوراً بارزاً في ولادة الدراما.

٢ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامى

تحدثنا فى الباب السابق عن الديثورامبوس كأغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائى، وستتناول الديثورامبوس الآن كنسوة للشعر الدرامى. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريق نفسه بعد مروره فى مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أى الشعر الدرامى الذى فى الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكتف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التى لهذا السبب كانت تسمى أحياناً « تريجوديا » (Trygodia) أى « أغنية تفل أو حشالة العنب ». وفى هذه الإحتفالات يسير موكب المريرين (الكوموس Komos) وهم يحملون مسخه لعضو التذكير (الفاللوبس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى « الأغنية الفاللية » (Phallikon). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلى المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التى يرتجلها إرتجالاً، سواء فى هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أى حوار مع بعض المغنين من رفاقه فى الموكب. ومن هذا الخليط الذى يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت « الكوميديا ». ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائى الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية وكما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديا فقد ولدت فى مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون فى حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصومة الطبيعة المتجددة فى هذه الآونة التى تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل العلماء على نشأة التراجيديا من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيديا كانت فيما بعد الملمح الرئيسى لأعياد ديونيسوس بالمدينة، وهى المهرجانات الربيعية الكبرى، بينما لم تدخل التراجيديا فى برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا فى وقت متأخر نسبياً.

كما أنها كانت في هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذى نشأت منه التراجيديا لم يكن له مكان قط في عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، في حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورثيسيا في أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. ففي هذه الأعياد إعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والحضرة ديونيسوس مانح الخيرات في أغنية تسمى الديثورامبوس التى نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة في عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بأسيا الصغرى، إذ كان يغنى بمصاحبة موسيق مؤلفة على النمط الفريجى بواسطة الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقد وردت أول إشارة للديثورامبوس في أشعار أرخيلوخوس (شذرة ٧٧)، بيد أنه إزدهر في طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس مما يعنى أنها كانت مراكز مهمة في العبادة الديونيسية. هذا وقد إحتلت الأغاني الديثورامبية مكانة بارزة في أعياد ديونيسوس الربيعية بأتيكا.

والديثورامبوس - كما رأينا في الباب السابق - أغنية جماعية تؤدىها جوقة، وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى «تيرباسيا» (Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسى لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائى وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروى أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كما سبق أن ألقينا - لكى يجعلوا الأحداث التى يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكرى إلى النهاية، فهى تعد أكثر فروع الدراما الثلاث - أى بالمقارنة مع التراجيديا والكوميديا - قريبا من أصلها الديثورامبي. وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذى ينبعث منه دخان القرايين. وإنطلقت أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين

بأن ما يروونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس مماثلة لطقوس ديونيسوس في بلاد الإغريق - بل وخارجها - مثل تلك الرقصة التي كانت معروفة في جزيرة ديلوس وتسمى كران (krane) وتحاكي قصة هروب ثيسوس من قصور التيه (اللابيرنتوس)، حيث كان الراقصون ينتظمون في صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والخارج ليصنعوا بذلك متاهات اللابيرنتوس. وفي دلفي أيضا كان الصراع بين أبوللون ويثون يقدم في صورة تمثيلية مماثلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هي تلك التي كانت تمارس في كريت، وهي تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم في الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التنكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والسديوس يتلع كل أطفاله، ريا زوجته تعاني آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرخاتها وبكاء وليدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنح. وبالفعل ينجحون في إنقاذ الطفل تحت ستار هذه الضوضاء الصاخبة^(٧).

بيد أن أسطورة ديونيسوس هي التي - أكثر من غيرها - حفلت بأحداث صالحة للتمثيل في إطار الديثورامبوس: ميلاده العجيب، تربيته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراقيا وطيبة (وهذا هو موضوع «عابدات باكخوس» ليوربيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من الزوجة المهجورة أريادن... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثورامبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدي في أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة «ديثورامبوس» على أنها تعني «البابان» أو «المدخلان»، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أى من رحم سيمبلي وفخذ زيوس*^٨. وجددير بالتنويه أن الاشتقاق اللغوي لكلمة «ديثورامبوس» موضع خلاف

* تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب ذهب إلى معشوقته البشرية سيمبلي في كامل هيته والسويته فاصابت صاعقة سيمبلي وأهلكتها. فآخذ من بطنها الجنين وزرعه في فخذها حتى إكتمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس.

حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول أنه متصل بكلمة « النصر » (th.ambos) وآخرون يرون أنه من أصل فريجي. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعي أن الديثورامبوس في بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضرباً من ضروب الأدب الرسمي. ودليل ذلك أن القائلين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أي الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعاً وبصورة تلقائية في إحتفالاتهم الدينية بالريف. وتطور الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل من باب الشعر الرسمي ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبي. ويرجع الفضل في تطوير الديثورامبوس إلى الدورين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكما رأينا في الباب السابق - كانوا قد بلغوا شأواً عظيماً وتقوفاً في كافة أنواع الشعر الغنائي ولاسيما الجماعي، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد، وهذا ما نلاحظه في أشعار الكمان وستسيخوروس وغيرهما.

وكان آريون يعد أشهر عازفي الزمار (المهارب) في زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن آريون من مواليد ليسبوس إلا أنه قضى معظم سنى حياته في تصبر بيرماندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأوائل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى آريون إختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من إبتدع الشكل الدائري للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه « إين الدائرة » (kykleos huios)، بيد أن الشكل الدائري قد يكون أمراً بدهيًا وطبيعيًا في رقصات تؤدي حول مذبح ديونيسوس، ولكن يبدو أن آريون هو أول من أوجد النظام والنسق في مثل هذه الرقصات التلقائية. وربما كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذى ظل دون تغيير بعد ذلك. وربما يكون آريون هو الذى أدخل النظام الأنتيستروفي للشعر الديثورامبي، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعاً في بقية أنواع الشعر الغنائي عند الدوريين،

وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً أن آريون أحدث تطوراً جوهرياً في موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاماً أكثر وقاراً من ذى قبل. واستبدل بالنغم "الدورى الثقيل الموسيقى الفرجية المؤثرة" واستخدم المزمارة (المهارب) جنباً إلى جنب مع الفلوت. ولو أننا لا نملك دليلاً قاطعاً على أنه صاحب الفضل في كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التي تلتقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أى أجزاء حوارية موزونة (emmetra legontas) كما يرد في موسوعة سودا (أوسويداسن) تحت إسمه «آريون». ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلاً يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من «الأحاديث* التي يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس» (apo ton exarchonton ton dithyrambon)^(٨). وفي هذه الفترة كان قد أصبح في حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر آريون الذى لا تفصله عن نيسيس سوى ثلاثون عاماً. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التي أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها في صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعانى الواردة في الأغنية الديثورامبية. ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت في الوزن الرباعى التروخى، وصاحبها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبتداع آريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذى لا يتطرق إليه الشك أن هذه الأجزاء الحوارية - التي قد تبدو أنها عنصر ثانوى بالنسبة للأغنية الديثورامبية - هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهى النواة الأولية في الفكرة الدرامية ككل.

* يترجم هابيلون فايف كلمة exarchonton على أنها تعنى المقدمة التي يلقيها قائد الجوقة. راجع طبعة لوب (Loeb) لترجمة «فن الشعر» ص ١٦ - ١٧.

وهناك سؤال مهم ينبغي أن يشغلنا الآن. ونعني ما هو الطابع السائد على الديثورامبوس كما عرفه آريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم كوميدى هزلى؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة فبعض الدارسين يزّون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراجيديا برأيهم نبعت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسى هو التعبير عن «آلام ديونيسوس». أما بالنسبة للساتيروى ودورهم فى هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيراً عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أى الإله ديونيسوس، وعن إستعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمشاطرته آلامه. ويحمل الجانب الجزلى الوجدانى فى طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوى المتمثل فى معاناة «عابدات باكخوس» المحذوبات كما يظهر من مسرحية يوربيديس التى تحمل هذا العنوان. بيد أن وجود الساتيروى فى الأغنية الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمراً عسيراً. وفى هذا المجال يمكن أن نسترشد برأى أرسطو، الذى يقول أن طابع الجدية فى التراجيديا كان أمراً مستحدثاً، أى نجم عن تطوير أدخل فى فترة لاحقة على الديثورامبوس الذى غلب عليه الطابع الساتيرى الهزلى والمقولة الكوميدية والأوزان المفعمة بالحركة المرحة والرقص الصامت^(٤).

وهكذا فن الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون أن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلىنا أن لا نذهب بعيداً ونبالغ فى تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية فى الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنوع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التى وصلتنا والتى تعد إستمراراً للطابع الساتيرى فى الديثورامبوس كقيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تك كوميلية خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسى. ومن الممكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشئ قريب من هذا، فهى قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماخنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة، وواءمت بين كلماتها ورقصاتها بطابعها هذين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التى يقدمونها من جهة أخرى. من هنا كان سهلاً عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطوير التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزوج - الجاد والهزلى معاً - فى المسرحية الساتيرية.

في هذه الفترة تقريبا بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا (tragoidia) لوصف الأغاني الديثورامبية التي نظمها آريون وخلقاؤه. وقالوا أن آريون هو مخترع «الأسلوب التراجيدي» (tragikos tropos). وسميت أغانيه بالتراجيديات وإعتبر هو وإيجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين (tragoidoi poietai). وتعنى كلمة تراجيديا (tragoidia) حرفيا «أغنية الماعز». فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ لم يتفق العلماء في الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدي أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز في المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول في هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثاني إيريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه في المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هي الماعز. على أية حال فإن الرأي المرجح الآن هو أن الساتيروى - أى أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون «المعيز» (tragoi) بسبب مظهرهم أى ربما تنكروا في جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة «تراجيديا» أى «أغنية المعيز» وبين اشتقاق كلمة «كوميديا» (komoidia) بمعنى «أغنية جماعة المعريدين» (komos) أو «الأغنية الملاجئة».

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها في اتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل في إستمرارها كأغنية جماعية تنتمى للشعر الغنائى. والإتجاه الثانى وهو الأحدث يتمثل في أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين «ديثورامبوس» و «تراجيديا» معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجماعية الأصلية، والثانية تعنى المسرحية التي تطورت عنها وإستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثورامبوس منفصلا عن التراجيديا فيما بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون. وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية في أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفي أثينا ابتداء من عام ٥٠٨ (أى في حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدي بنداروس وسيمونيدس - وهذا ما رأيناه في الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريق يقول «غبي مثل الديثورامبوس» (kai dithyrambon noun echeis elattona)^(١١).

أما التيار الذى قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدي الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس نظم «سبعة عشر مسرحية تسراجيدية» كما نسبت إلى سيمونيدس بعض التراجيديات أيضا. وبالطبع فهى ليست تراجيديات من النوع الذى كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس، كما أنها ليست أغاني ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن «دراماته التراجيدية» (dramata tragika). وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغاني جماعية تراجيدية من الطراز القديم، ويسمى بعضها الدارسين «تراجيديات غنائية». ولقد إختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس.

تبنى الأثينيون التحسينات التى أدخلها الدوريون على الديثورامبوس، ومن هذا الإنتماج نبتت الدراما التراجيدية. وعندما يزعم الدوريون - كما يرد عند أرسطو^(١٢) - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ. وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكى قد تأثر بالتحسينات الدورية. وفي الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدورى على التراجيديا بنفس الدرجة التى لا يمكن بها أيضا إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أى تحويل أغنية الجوقة الديثورامبية إلى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثينى محض ندين به لثيسبيس. وفي النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبنطال^(١٣)، كما أن هناك نظريات أخرى في نشأة الدراما^(١٤).

٣ - ثيسبيس وبدايات فن التراجيديا

ولد ثيسبيس في قرية إيكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بنتلييكوس، وهى القرية التى إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها في نهاية القرن الماضى. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه المنطقة مركزاً كبيراً من مراكز عبادة ديونيسوس. أما إنسم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطورى الذى حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل في أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ في منطقته، فقتله أهلها من الرعاة في نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذ إنتحرت إبنته إريجونى شنقاً وحرناً على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليداً لموت إريجونى أو تكفيراً عنه. وهناك أساطير أخرى وطقوس أخرى في قرية إيكاريا والقرى المجاورة. المهم أن المنطقة كات تحتل مكانة خاصة في أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضاً. إذ تميزت بفخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون (Susarion) الشاعر الكوميدي هاجر من موطنه ميجارا ليقيم في إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميديا.

هناك ولد ثيسبيس في بداية القرن السادس، وهناك أمضى سنوات صباه وشبابه، وهناك شرع في تطوير الديثورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد «الممثل» لأول مرة في مقابل «المغنى» و«الراقص» (choreutes). وكلمة ممثل (hypokrites) باللغة اليونانية تعنى حرفياً «المجيب»، لأن عمل الممثل الأصلي كان آنذاك يتمثل في أن يدخل في حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم. ومن الواضح أن هذا التعديل يهدف أساساً إلى زيادة الأجزاء الحوارية التى كان قد أوجدها اريون - أو غيره - من قبل. فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل أوجد خصيصاً لهذا الغرض. وقد

يبدو هذا التعديل بسيطاً ولكنه في الواقع يعد الخطوة الكبرى التي وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهي الخطوة التي حولت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردي (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقاً إن هذه العناصر كانت موجودة من قبل في الأغنية الديثورامية، ولكن تيسيس أبرزها وجعلها المحور الرئيسي. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة في هيئة الساتيروى ضرباً من التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دوراً. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هو الذى يقوم بالحدث الرئيسى فى القصة المعروضة. ومن ثم فإنه فى حين كان الحوار بين أفراد الجوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت لآخرين، فإن الأمر يختلف الآن كثيراً لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أى بطل الأحداث ليروى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد تيسيس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التى تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية ككل وكما يرد عند أرسطو فى تعريفه للتراجيديا. وهو فى نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذى يفصل بين الشعر القصصى أو الملحمى والشعر التمثيلى. وكان الممثل الوحيد الذى إستخدمه تيسيس يؤدى كافة الأدوار على التوالى، سواء كانوا آلهة أم ملوكاً أم رسلاً الخ. وهو يتخذ هيتهم بالتناوب ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتبر تيسيس لدى القدامى والمحدثين خالق فن التراجيديا.

ولم يصلنا مما كتب وعرض تيسيس شىء يذكر، ولكننا نستطيع أن نستقى بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أى من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى واللاحقين. فقيل إنه هو نفسه الذى كان يقوم بدور «الممثل» فى مسرحياته، إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التى قدمها على التوالى. واستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملبسه، كما كان يغطى وجهه إما بالرصاى الأبيض أو بنبات الرجل. ولكنه لم يلبث أن إخترع القناع الكنان. ومما يذكر أن أقنعة تيسيس كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف

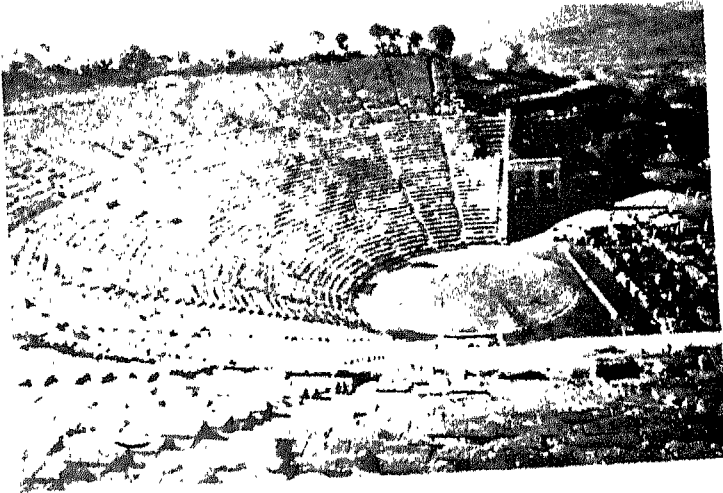
إلا في وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن أدواراً نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهي تقنية تناسب العرض في الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقي.

واستلزم إدخال الممثل في مسرح ثيسبيس إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث «السقيفة» (skene) فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكاناً مسقوفاً بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة «خشبة المسرح» الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو «المشهد» «scene». حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية - ومثيلاتها الأوريات - إشتقت من الكلمة الإغريقية (skene) أى من إسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير أوجد هذه السقيفة - الخلفية لا لكي يصور مشهداً معيناً، وإنما لمجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجرى فيه الحدث الدرامي فهذا إختراع آخز سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية منا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية في عربات (plaustra, plostra) وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بجمالة أو تفل العنب (faex)، ولو أنه يعبر عن إعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين ممثلي التراجيديا ومثلي الكوميديا الذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب (trugi) حتى أن الكوميديا كانت تسمى - كما سبق أن ألقينا - «أغنية جمالة العنب» (trugodia)^(١٤). أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أضل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هي نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة في مهرجانات الأنثيستريا واللينايا أن يمتطي المحتفلون عربات (hamaxa) عبر الطرق ومخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذئبة على نحو ما يحدث في الإحتفالات الكرنفالية الأوربية إلى يومنا هذا.

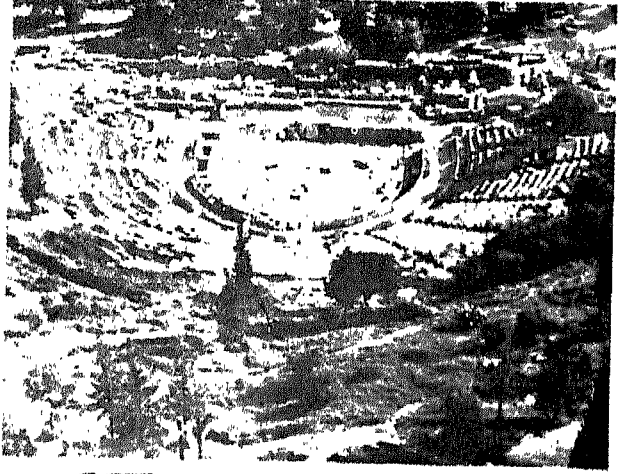


شكل ١٢
أفراد الجوقة يرتدون ملابسهم

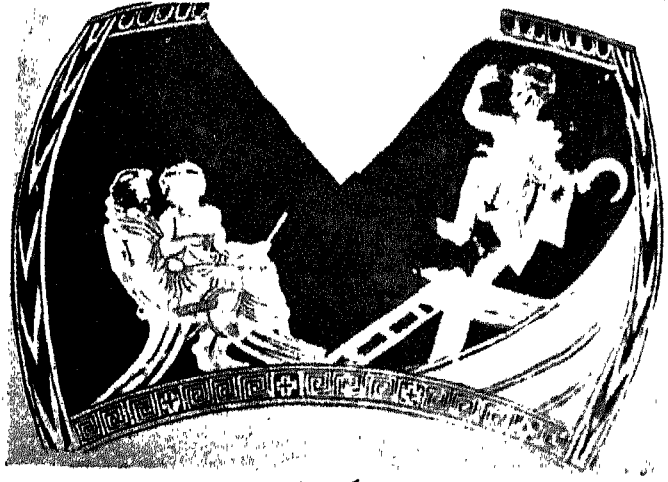


شكل ١٣
مسرح إبيداوروس

شكل ١٤
مسرح ديونيسوس في أثينا



شكل ١٧
ممثل آخر يمسك بقناعه



شكل ١٥
ممثل كوميدى على منصة التمثيل



شكل ١٦
ممثل يمسك بقناعه

وكانت تراجيديا ثيسيس بسيطة الطابع، إذ يأتي الممثل في بدايتها إلى المنصة ويلقى حديثاً يحتوي على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث «برولوجوس» (prologos). ثم تتلو ذلك الحديث الفردى (مونولوج) بعض أغاني الجوقة السقى تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلائم مع الشخصية التي يؤدي دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سردية فردية طويلة (rhesis) حيث يروى ما وقع من أحداث في مكان ما أو في زمن ماض، أو يدخل في حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسية ظلت موجودة على نحو أو آخر في المسرح الإغريقي وحتى النهاية بعد أن وصلوا إلى حد استعمال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث فردية طويلة سردية - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمي الإنشادي - ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذي نظمت به مسرحيات ثيسيس وما من سنبل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسيس كان الوزن المستخدم في الحوار بالأغاني الديثورامية هو الرباعي التروخي. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسيس نجد الوزن الإيامي الثلاثي هو المستخدم بصفة منتظمة في الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخي القديم كلية لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامي الذي ساد التراجيديا - لاسيما في الأجزاء الحوارية - بعد ثيسيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة في مثل هذه المدة القصيرة. ومن المفيد هنا أن نتذكر أن سولون المشرع الأثيني - معاصر ثيسيس - كان قد استخدم هذا الوزن في أشعاره السياسية. وهذا يعني أنه كان وزناً شائعاً في أيام ثيسيس الذي كان بالقطع يستخدمه هو أيضاً.

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسيس بالموروث الملحمي، وبعبارة

أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطورا في التقنية الملحمية الإنشادية نفسها^(١٥). إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع ليقوموا حفلا إنشاديا ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دورا واحدا يؤديه، وبذا يشتركون جميعا في أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المبتكرة في الإنشاد الملحمي هي التي أوحت إلى ثيسبيس بفكرة الحوار الدرامي. بل إن تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل في جوهر التراجيديا نفسها. فهي لا تخلو مثلا من عنصر السرد كما رأينا. وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة كفن شعري. وقد لاحظنا أن دور الممثل في المسرحية الثيسبية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئا أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية في الأغاني الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هي السرعة والإيجاز والتبادل الحافظ للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبا ضئيلا بالحوار الموجود في ملاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية في المسرحية الثيسبية متشابهة مع ملاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامي والتروخى في صياغتها يوحي بأن أشعار أرخيلوخوس ولا حقيه من الغنائيين هي النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة في مسرح ثيسبيس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية إلى الأفاق الواسعة للأساطير الأخرى الاغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا بدأت تتخلى عن الطابع الساتيرى، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحي لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس^(١٦). وجدير بالذكر أن المثل الاغريقى « لا شئ عن ديونيسوس » (ouden pros ton Dionyson) الوارد في موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تخطى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التي هي منبع التراجيديا كما نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة في دهش أو مستنكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات ثيسبيس كانت لا تزال تدور في فلك الأسطورة الديونيسية وأن جوقته احتفظت بالمهية الساتيرية. ونعتقد بأن فكرتنا عن

مرح نيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية «المستجربات» لاينخولوس على إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريقي التراجيدي وبالتالي فهي الأقرب إلى مسرحيات نيسبيس.

وحظيت جهود نيسبيس برعاية الطاغية بيسيستراتوس الذى بدأ حياته السياسية متبنيا المبادئ الديمقراطية. ولقد عرضت أول تراجيديات نيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا فى أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فإعترض على هذا الشكل الجديد للفن الشعرى، لأنه - برأيه - يزيغ حقيقة الآلهة والأبطال. بل قيل إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل نيسبيس ويسأله كيف لا يتتابه الخجل من ممارساته تلك التى يمدح بها الناس. وأجاب نيسبيس أنه لا يرى ضررا فى هذا إذا كان الهدف هو مجرد المتعة والتسلية. فدق سولون الأرض بقدمه فى عنف وقال إنه قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. وبعد ذلك بفترة وجيزة بدأ بيسيستراتوس محاولاته لإطلاق الحريات فى أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه بأن حياته فى خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا شخصيا استطاع به أن يقيم حكمه الفردى الطغيانى. وفى نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة للفن المسرحى الجديد، لأنه إعتبر خدعة بيسيستراتوس نتيجة منطقية لشيوع الفن الذى يروج له نيسبيس.^(١٧)

وفى عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها نيسبيس. وكان بيسيستراتوس قد عاد من منفاه (الثانى) وبدأ حكمه الطغيانى الكامل الذى لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجا على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيرا ولا سيما إبان الفترة الأخيرة من حياته، التى إتسمت بالإزدهار وإقتربت من أن تكون عصرا ذهبيا برأى أرسطو^(١٨). ففى هذه الفترة أقيمت المبانى العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثينايا العظمى. وكان بيسيستراتوس أيضا راعية للآداب والفنون فأشرف على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمى المومرى، وجمع نصوص «الإلياذة» و«الأوديسيا» المبعثرة فى قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين فى أنحاء بلاد الإغريق

ومن ثم فن المرجح أن الفضل يعود إلى بيسيستراتوس في إبتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس بالمدينة أى في الاحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذى أنشأ هذه المهرجانات التى لم تكن معروفة من قبل فأوجد لها خصيصا للمسابقات التراجيدية^(١٩). ومن ثم فإن عام ٥٣٥ يعد عاما حاسما لا فى حياة ثيسبيس وحده بل فى تاريخ الفن الدرامى الذى حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمى من الدولة ممثلة فى أعلى سلطة بها. وصار تقليدا سنويا أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح فى نهايته الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلا بعد هذا التاريخ، إذ مات فى الغالب حول عام ٥٢٧ الذى مات فيه أيضا بيسيستراتوس.

وتمضى ثلاثون عاما ما بين موت ثيسبيس وظهور أيسخولوس كمؤلف تراجيدى، فإذا حدث فى هذه الفترة؟ لا شك أن عددا كبيرا من شعراء التراجيديا كان يشترك فى المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس (Choirilos) وسراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos). ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائى فى « المستعيرات ». ثم شرع يطور فى هذا الفن بعد ذلك وكما يظهر فى بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية (mallon melopoiou)^(٢٠).

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيونية التى لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما لبعها الفرس عام ٤٦٤ وأسروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته « فتح ميليتوس » الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حتى أنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة لأنه ذكرهم بمأسى أناس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية^(٢١). بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة المحاولة فكتب « الفينيقيات » عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التى كتبها فرونيخوس بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤدبها

الجوقة وقصر في الأجزاء الحوارية. ومن ثم فهي مسرحيات بصفة عامة تهدف إلى التخني بالأحداث لا تصويرها تصويراً درامياً. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى أنه كان يتباهى في أشعاره بالتصميمات الجديدة التي يبدعها ويدخلها على فن الرقص. ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله^(٢٢).

كان فرونيخوس أول من إستخدم القناع النسائي، وأضفى على الفن التراجيدى وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذى بنى مسرحية «الفرس» على منسوال «الفينيقيات» لفرونيخوس. وفي مسرحية «الضفادع» الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨ - ١٣٠٠) يقول أيسخولوس إن سابقه العظم في الشعر الغنائى الجماعى هو فرونيخوس. وأعجب به أيضاً وقلده سوفوكليس. وبينما يسخر أريستوفانيس في «الطيور» (أبيات ٧٤٨ - ٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس في اللغة يثنى على أغاني الجوقة عنده ويشبها بالعندليب أو بالنحلة التى تمتص رحيق النغمات السماوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلويونيسية حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى في مسرحية «الفينيقيات». وما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريق^(٢٣) ولا سيما التراجيديا. وينبغى أن نضع في الإعتبار دائماً ونحن ندرس تاريخ أى فن أدبى أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هى التى ندين لها بالفضل فيما يتلوهنا من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التى قطعها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس و يوربيديس. ففي مسرحياتهم أينعت الزهور التى كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى تبرعت.

الفصل الثاني

التراجيديا

رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

١ - أيسخولوس محارب ماراتون وأبو التراجيديا

ولد أيسخولوس فيما بين مارس وسبتمبر من عام ٥٢٥ لأب يحمل إسم يوفوريون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمى إلى أسرة من اليوناتريداي (Eupatridai) أي الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ الكهنوتي وغير الكهنوتي، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديميتر الشهرير حيث تمارس عبادات الأسرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس في هذا المعبد - ولا سيما موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعت في ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظفاره، فظل طول حياته رجلا متدينا. ولقد أشار إلى ذلك أريستوفانيس في «الضفادع» بيت (٨٨٦ - ٨٨٧) حيث جعل أيسخولوس وهو يتأهب للدخول في حوار تنافسي ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديميتر الربة التي غذت روحه أيام الشباب. وبالفعل حاول أيسخولوس طول حياته إثبات أنه «جدير بأسرارها».

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه كمؤلف درامى وجد الجمهور الواعى السذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس في عصر الأفكار العظيمة والأفعال الحميدة. في شبابه شاهد توسع أثينا وحماس أهلها لذلك التوسع ولطرد بيسيستراتوس وأسرته وتأسيس الديمقراطية بزعامة كليسنيس. أما في سن الرجولة والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأجداد الأثينية - الإغريقية - أبان الحروب الفارسية التي إشتراك

فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه في مواجهة الحملتين الفارسيتين الغاشمتين. ففي ماراثون حارب هو وأخوه كينيغيروس (Kynegiros) بشجاعة لفتت أنظار الجميع إلى حد أنها كرما بوضع رسمين لهما في النصب التذكاري للمعركة وأبطالها والذي أقيم فيما بعد. ومما يحكى في هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الارتداد بأسطولهم أمسك كينيغيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يده! على أية حال ففي الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسخولوس في كل مراحلها من أرتميسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث الهجدة حية ومؤثرة في ذهن وشخصية أيسخولوس، مما إنسحب على فنه التراجيدي ولقد فطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب «محارب ماراثون» (Marathonomaches) الذي إنخذناه عنوانا لهذا الفصل.

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحواها أن أيسخولوس زعم بأنه في صباه وعندما كان يمضى الليل في الحقل يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسخولوس يؤلف تراجيدياته إنصياحا لهذا الأمر الإلهي^(٢٤) ومن الطبيعي أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - في الباب الأول - عن مقابلة ربات الفنون له فوق سفوح الهيليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسخولوس وديونيسوس قد يكون مجرد قصة مختلقة على نمط ما روى عن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيجاء بأن هذا الشاعر أو ذلك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسخولوس يعرض مسرحياته فعلا في سن مبكرة عام ٤٩٩ وهو عام لا ينسى في تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التي كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبنى بدلا منها مسرح حجري.

ومنذ عام ٤٩٩ وحتى ٥٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عاما ظل أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية في أثينا. فإذا قلنا إنه كان يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين في المتوسط، فإنه بلا شك إنشرك في أكثر من عشرين مسابقة. ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالي ثمانين مسرحية تراجيدية

وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعينا فيها أن تكون بلا مبالغة، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريباً. وجدير بالذكر أن ثلاثية «الأورستيا» كانت آخر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. وما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضي حوالى خمسة عشر عاماً من تاريخ أول عرض له أى عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديات حتى استمسك به ولم يتخل عنه إلا بموته. وهذا يعنى أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قرن من عام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشرة مرة على أقل تقدير، أى أنه كان الفائز الأول فى معظم المسابقات التى تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرضت مسرحياته التالية «الفرس» عام ٤٧٢، «ثلاثية طيبة» عام ٤٦٧، «الثلاثية الأورستية» عام ٤٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ وإن كان ذلك يمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها - برأى النقاد القدامى - لم يكن مناسباً لرقعة ودقة فن الشعر الغنائى ولا سيما الوزن الإليجى. ولعل فى ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التى كتبها كقبرية للذين سقطوا فى معركة ماراثون دفاعاً عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقاً أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريق. فبينما كان يعرض إحدى مسرحياته التى كان يشترك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديمتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مباح. فهاج الجمهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعاً نحو الأوركسترا ومعانقاً مذبح الإله ديونيسوس ومستجيراً بحمايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من الموت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه استدعى للمحاكمة ومثل أمام مجلس الأريوناجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه ادعى الجهل. ولولا أن القضاة استندوا فى حيثيات التبرئة على استبساله الحميد هو وأخيه فى موقعة ماراثون دفاعاً عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا

يرجمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أمينياس في هذه الرواية) الذى كشف عن مكان ذراعه المتبورة إبان موقعة سلاميس، التى إنتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠. (٢٥)

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوساى وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقدم أيسخولوس هناك مسرحية بعنوان «نساء أيتنا» وتقوم على موضوع محلى كما هو واضح من العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس مسرحية «الفرس» فى سيراكوساى بناء على طلب من هيرون. وعندما مات الأخير لم تنته علاقة أيسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثينى الأعوام الثلاث الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد فى مدينة جيللا (Gela) التى دفن بها. وبلغت زيارات أيسخولوس المتكررة لصقلية وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه «شاعر تراجيدى صقلى خالص» (Tragicus Siculus) (٢٦). ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إبيخارموس الشاعر الصقلى الذى سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفًا فى صقلية وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور فى المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ريات العذاب فى «الصفحات» عام ٤٥٨ مما أثار الرعب فى قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس فى الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك فى أواخر حياته كان إختيارياً وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته فى المسابقات الأثينية؟ ولا يمكن أن نصدق أيضاً القول بأن أيسخولوس إختفى من أيتنا عندما أصابه شعور بالخزى والغيرة والإجباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب فى مجال المسرح، وأمام سيمونيدس فى الشعر الإليجى. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكليس قدم فى العام التالى الرباعية «الأوديبية» التى نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تك هزائمه فى المسرح عائناً أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل

العيش في أثينا. بل نستخلص من «ضفادع» أريستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدي - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بمحاكمة أيسخولوس لإفشائه أسرار العبادة الخاصة بديميتر في إليوسيس، ويريدون الإيحاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا الزعم كلية مع الحماس الذى إستقبل به الجمهور الأثينى مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذى أسداه الشاعر للأثينيين فى كافة مسرحياته ولا سيما فى «الصفاحات». ثم يأتى التكريم الذى لاقاه أيسخولوس بعد موته كخير دليل على حب الجماهير له. ولا نرى ما يدعونا إلى قبول الرأى القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية إمتعاضاً من التيار الديموقراطى القوى، لأن الفترة التى وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديموقراطى القوى إلا عام ٤٦٢ قبيل موت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيديس أقاما أيضاً بعض الوقت فى صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعنى أن أيسخولوس لم يكن إستثناء فى إعجابيه بهذه الجزيرة وإقامته بها.

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى إلا أنه كان يظهر إمتعاضاً من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته «بروميثيوس مقيداً» التى تصور ثورة ديموقراطية. وتصف الجحوقه فى مسرحية «الفرس» (بيت ٢٤٢) الأثينيين بأنهم ليسوا «عبيداً أو رعايا لأحد». ويتحدث أيسخولوس عن الشعب فى «المستجيرات» (بيت ٦٩٩) على أنهم «حكام المدينة» كما أن الملك فى نفس المسرحية لم يصل إلى قرار فى المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بأن أيسخولوس كان معادياً للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة الديموقراطيين، أولئك المتطرفين الذين ساد تيارهم فى السياسة الأثينية فى نهاية المظاف. ومما لا شك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطى كان متأثراً بفكر طبقته هذه، مما جعله يقول - على سبيل المثال - إن «الأغنياء القدامى يعاملون خدمهم على نحو أفضل ونبيل أكثر مما يفعل الأغنياء المحدثون» («أجاممنون» أبيات ١٠٤٣ - ١٠٤٥). وأيسخولوس هذا هو

الذي مجد الأريوباجوس خير تمجيد في «الصفاحات» فإذا لاحظنا أن هذا المجلس يمثل قلعة عتيدة للأرستقراطية العتيقة حتى أنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عامًا. بعد إنتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنتزاعًا عام ٤٦٢ لفهمنا إنجاء أيسخولوس الأرستقراطي. وبعد هذا العام صار الأريوباجوس مجرد محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض «الصفاحات» وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأريوباجوس وتصفه على أنه «إنجاز وطني»، لأن هذا المجلس هو «حارس المدينة» و«المراقب اليقظ» للمواطنين الناظمين فهو لا يغفل ليل نهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ٦٨١ - ٧٠٦).

ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأريوباجوس الأرستقراطي؟ فع أن الشاعر كان محبًا للحرية والديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يريد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد الطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى الأكثرية. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسي للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهدًا كبيرًا في البحث عن موقف أيسخولوس السياسي في ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ٤٦٨ تقريبًا) وثيرميسستوكليس (مات عام ٤٥٩)، اللذين قسما أثينا عقب الحزوب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلا محافظا يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينما كان ثيرميسستوكليس هو الذي جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيحي كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضًا على مبدأ التوسع الأثيني. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، في حين يرى الآخرون نقيض ذلك. فالفقرات التي يستشهد بها أصحاب الرأي الأول من مسرحيات أيسخولوس («السبعة» أبيات ٥٩٢ - ٥٩٤. و «الفرس» أبيات ٣٤٨ - ٣٤٩) هي فقرات عامة غير محددة برأى الفريق الآخر. بل تأتي أبيات على لسان الربة أثينة في «الصفاحات» «بيت ٨٥٣ وما يليه) تقول فيها «في المستقبل ستحقق أثينا مجدا أكثر مما تملكه الآن»، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى «بالإمبراطورية الأثينية البحرية». فهل يمكن أن يأتي مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيرميسستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيرًا من القصص التي حكيت عن أيسخولوس وكيف أنه كان ينظم مسرحياته مخمورا، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلحاء وحسبها صخرة صماء بيضاء، فألقى عليها سلحفاة كبيرة بهدف كسر فوقعتها الحجرية فمات أيسخولوس من فوره! فهذه حكايات طريفة مختلفة إختلافا. على أية حال دفن أيسخولوس في جيلا ونقش على قبره ما يلي:

« يضم هذا القبر رماد أيسخولوس

ابن يوفوريون وفخر جيلا الحصينة

كم كان قوى البأس! هذا ما تستطيع أن تخبرك به

ماراثون وكذا الميديون طوبلو الشعر، فقد عرفوا ذلك جيدا»

وقيل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أى شاعر آخر يشرع في رثاء أيسخولوس ما كان ليغفل ذكره كمؤلف تراجيدى بارع. ولقد كرمت الأجيال التالية مشرى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقدموا له القرابين. وأصدر الأثينيون تشريعا خاصا يبيح إعادة عرض مسرحياته في المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به في العالم السفلى كما يتصوره أريستوفانيس في مسرحية «الضفادع».

ويعد أيسخولوس من العبقرات النادرة في التاريخ الأدبى بعامة والمسرحى بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن التراجيدى قويا وحاسما حتى أن الأثينيين أطلقوا عليه لقب «أبو التراجيديا» (Patera tragodias)^(٢٧). ويعتبره النقاد المحدثون بصفة عامة المؤسس الثانى للدراما التي لم تتعد طور الولادة أو حتى طور التخلق على أيدي ثيسيس ولاحقيه. ولكنها على أيدي أيسخولوس حققت قدرا هائلا من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته نموذجًا يحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة. وكان أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخولية عن سابقتها أنها ضمت أفكارا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى أوجدت الصراع الدرامى. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معينًا يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمامنا

فيما نسميه الحدث الدرامي. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه رسم العقدة أو الحبكة الدرامية هو المحك الأول لنجاح المؤلف المسرحي. وفي مسرحيات كل من ثيسبيس وفرونيخوس كان من المحال تحقيق ذلك لأن كلاً منها لم يستخدم سوى ممثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور في شكل مونولوج (أو حتى ديالوج) بدلاً من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثاني. وبذلك استطاع أن يقدم المتصارعين درامياً أي وجهاً لوجه وهو ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى في عملية الكتابة الدرامية ذاتها. فحتى الآن كانت الدراما تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سردية يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى. أى أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز في دائرة العملية المسرحية برمتها. ذلك أن الدراما كانت لا تزال في جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية درامية. ومن بعد التطوير الذى أدخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا - مكان الجوقة - إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هى العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها في الحوار الدرامي ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب دور البطولة الأولى (protagonistes). ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هيج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلبي^(٢٨).

وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو في خطوة واحدة، بل إنخذ مسارا مطردا في حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامي يطفى رويدا رويدا على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى في نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الأخذ في النقصان. مسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب اعتمادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جليا في «المستجيرات» أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كإكتشاف جديد لا يحسن المؤلف

استغلاله ولا يظهر كثيراً. ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف في الكثير عن مسرحيات نيبسيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقا الطابع الدرامي السلم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (أبيات ٩١١ - ٩٦٥ وقارن ٤٩٠ - ٥٠١)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أميبيتوس وهم الذين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط ولا يدخلون في صراع حقيق مع الآخرين، وإذا كان هذا أمراً طبيعياً لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم في مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضاً على الأقل - فإن عدم حدوث المواجهة يعنى أن الحدث الدرامي لا يقع كله أمامنا بل يسرد علينا. وتستولى الجوقة في هذه المسرحية على كل الإنتباه وتمتكر معظم وقت العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع من التغيير أو الفواصل بين أغان الجوقة الطويلة.

أما مسرحيتا «الفرس» و«سبعة ضد طيبة» فيمثلان مرحلة إنتقالية بين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. ففي هاتين المسرحيتين لا زالت الجوقة تلعب دوراً جوهرياً في الحدث الدرامي. فجوقة «الفرس» أى شيوخ فارس مشغولون ومتورطون في مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إنشغال وتورط ملك الفرس نفسه إسكريس وأمه أتوسا. أما جوقة «السبعة» أى عذارى طيبة، فصيرهن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقين ولدى أوديب، ونتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة في هاتين المسرحيتين كدورها في «المستجيرات»، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البنات أنفسهن أى الجوقة. هن إذن اللاتي يلعبن دور البطولة الرئيسية. أما في مسرحيتي «الفرس» و«السبعة» فيقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغاني ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيها طرفي النزاع أمامنا مباشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفي «الفرس» كان الصراع بين الإغريق والفرس قد حسم وانتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذى تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيقى للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعى أن نتعرف على تطورات هذه الأحداث في أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين

يقصون علينا ما قد جرى هنا أو هناك، أو عن طريق أغاني الجوقة الوصفية أو السردية صفرة القول أن العنصر الملحمي والغنائي لا زالا مسيطرين.

ولعل الصورة تزداد وضوحا إذا قارنا هاتين المسرحيتين بمسرحية «بروميثيوس مقيدا» إحدى أعمال أيسخولوس اللاحقة. لقد إنحصر دور الجوقة في هذه المسرحية في نطاق ضيق لا من حيث طول الأغاني فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضا قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي. وهذا ما سيكون عليه الحال في مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتورط في الحدث بصفة شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذي يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة وفي «بروميثيوس» نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمانا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقات فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهات ونقاشه الحاد مع هرميس الذي يعلن فيه تمرده على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضا فرقة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقترب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردى الملحمي القديم - المتمثل في المرحلة الأولى لإنتاج أيسخولوس - بقية. ذلك أن الأجزاء السردية في «بروميثيوس» لا تزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الدرامي أو تصيبه بالركود ونضرب مثلا على ذلك بقص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية «الأوريستيا» فهي بحق رائعة أيسخولوس التي تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى، كما تمثل على أفضل نحو الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحجبات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجاممنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية الأولى التي تحمل اسمه عنوانا، أما كليتمنسترا فتواجه إنها أوريستيس في «حاملات القرايين»، ثم يأتي دور أوريستيس ليواجه - مع أبوللون - ربات الانتقام وجها لوجه في «الصفاحات». والحوار - لا أغنية الجوقة أو أحاديث الرسل - هو الوسيلة الرئيسية في يد المؤلف، فيه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفي الثلاثية يستخدم

أيسخولوس ممثلاً ثالثاً، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه وإستخدمه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل في المسرحيتين الأوليين من الثلاثية. أى «أجاممنون» و«حاملات القربان». وحتى في «الصافحات» حيث تلعب الجوقة دوراً حيوياً لأن عداوة أفرادها - ربات الانتقام - لأوريسيتيس تعتبر سبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجري أمامنا على المسرح ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريسيتيس وأبوللون والربة أثينة في هذه المسرحية ليس دوراً ثانوياً. ومع ذلك فبوسعنا - حتى في هذه الثلاثية الأيسخولية التي تمثل قمة فنه - أن نتلمس بعض بصمات الطابع الملحمي الغنائى القديم للمرحلة المبكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من «أجاممنون» سردى ملحمى بالأساس، ويحوى أغاني جوقة طويلة تتحدث عن الحرب الطروادية قبل أن تصف المشاعل التي تنهض فوق الجبال معلنة عودة أجاممنون الظافرة. فالحدث الدرامى هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحتى في المسرحيتين الأخريين «حاملات القربان» و«الصافحات» يتكرر الحوار كثيراً بين الممثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة أن أيسخولوس - إذا قورن بسوفوكليس ويوريبيديس - لا يزال بدائياً حتى في أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا «المستجيرات» بالثلاثية الأوريسيتية تعجبنا كيف استطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامى شبه كامل. يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة وفي الطابع العام. مسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت في جو من العظمة والأبهة. كل شيء فيها من الحكمة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلى الذى يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعل أبرز الزوايا في مسرح أيسخولوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية. فمع تنوع موضوعات مسرحياته التي وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسى العام هو عدالة الآلهة والقوة الغلابة للقدر والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر. وتعد مثل هذه الأفكار مفتاحاً مضموناً ليس فقط لفهم المسرحيات ككل، بل لإستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان في مسرح أيسخولوس مخلوقاً قليل الأهمية نسبياً إذا

قيس مجبروت الآلهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لشخصية الإنسان ولا يحمل مشاعره كموضوع رئيسي، لأنه يرى أن ذلك الأمر بجد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكي يفسرها، بل لكي يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذي يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكي يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر في مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم، ولكي يقنع هذا الإنسان في النهاية بضرورة الرضوخ للآلهة.

يعتقد أيسخولوس - كما جاء في «ضفادع» أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦ - ١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلا وكرما، وفي غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية في نفوسهم. وشاعر له مثل هذه المهمة الخطيرة لا بد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية، لكي يخلق على الأقل لدى المواطنين نوعا من الحماس والطموح عند مشاهدتهم لهذه التماذج. وكان من الطبيعي أن يمتنع أيسخولوس عن تأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو سثينيويبا. إذ يرى وجوب تحاشي الأساطير التي تدور حول شخصيات نسائية شريرة. ونجده في الأساطير التي عالجه في مسرحياته قد إحتفظ بسماها الجوهرية. ولكنه في نفس الوقت خلع عليها قدرا من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المثال لا تعدو عند هيسودوس («أنساب الآلهة» أبيات ٥٢١ - ٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح - أو حتى مضحك - تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك زيوس أشد العقاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صار أيسخولوس بفضل تعمقه الديني ووقاره يمثل تحديا صعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة أن كل مراحل التراجيديا التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة لأفكاره وفنه.

كان أيسخولوس - كبقية شعراء التراجيديا الإغريق - رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة، أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في مسرحياته، وأخذ دور القيادة في

عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقى بنفس الدرجة التي كان عليها في مجال التأليف. فلكى يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة إختراع ملابس خاصة لممثل التراجيديا تعطيمهم وقارا يفوق الحالة الادمية. وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء بإستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة. باللون لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يشير الحزن والخوف (prosopoeia deina). وبلغ من نجاح هذه الإضافات التي أدخلها أيسخولوس أنها ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قرون. ومن السطيمى أن يسوع أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعها الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الرومان فيتروفوس إلى أيسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة (skenographia)، هذا الإختراع الذى ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس^(٢٩). وعلى أية حال يبدو أن أيسخولوس كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور فزين منصة التمثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار المشاهد. وإلى أيسخولوس يعزى أيضا إختراع بعض الآليات المسرحية مثل «العجلة الدوارة» (ekkyklema) التي تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل (interior) ولاسيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من إختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر يتيمى إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس إبتدع آلة «منصة الآلهة» (theologeion). حيث إستخدمها في مسرحية «النشور؟» (Psychostasia) المفقودة، ليظهر زيوس في السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس. وفي نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بواسطة الآلة الرافعة المسماة «الماكينة» (mechane)، والتي إستخدمت أيضا في «بروميثيوس» لكى يسبح بها أوكيانوس في الهواء (أبيات ٢٨٤ - ٢٨٧ وتعليقات القدامى عليها). وفي مسرحية «حاملات القسرايين» عرض أيسخولوس جثتى أيجيسثوس وكليتمسترا بواسطة «العجلة الدوارة» (أبيات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامى).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغيير والتطوير في مسرح أيسخولوس بإلقاء نظرة على المسرحيات التي وصلتنا. إذ نلاحظ في المسرحيات المبكرة أن وصنف موقع

الحدث وملابس المكان غامض وغير محدد. أما في الثلاثية الأوريسيتية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد في استخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا في حين لا نجد في المسرحيات المبكرة سوى القليل من المؤثرات السمعية والبصرية في تقديم المشهد، فإننا في المسرحيات اللاحقة - لاسيما «بروميثيوس» والثلاثية الأوريسيتية - نلاحظ تزايدها. ففي «بروميثيوس» مثلا نرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خرافي، وعرائس البحر يمتطين عربتهن المجنحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السماء أمام ناظرينا. وفي «الصفاحات» نرى ربات الانتقام وهن يتحلقن حول المذبح في معبد دلفي ثم وهن يلاحقن أوريسيتيس.

وكان أيسخولوس - المشلول أيضا عن تدريب الجوقة - بارعا في إبتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة (schemata orchestica). وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالبا ما تهدف - بأسلوب نظمها - إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل. ونضرب مثلا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في «السبعة»، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفرع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل في «الأوريسيتيا» لا يمكن أن ندرك مدى ما يجذبه ظهور ربات الانتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لأوريسيتيس ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وخبرته كممثل ورجل مسرح، كما سيفعل كل من شكسبير وموليير فيما بعد. ففي الكثير من مشاهد مسرحياته لا يمكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذي يوقظ فيه شيخ كليتمنسترا ربات العذاب في «الصفاحات»، وكذا موكب هؤلاء الربات وهن في طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل

والهتافات. ويمكن أن نضيف المشهد الذي يدخل فيه أجامنون إلى أبهاء القصر بعد تحذيرات كاسندرا التنبؤية في مسرحية «أجامنون»، إذ بعد لحظات من دخول الملك - وهي لحظات قصيرة وملیئة بالترقب والتوجس - تسمع صيحات الموت المتحشجة صادرة عن أجامنون الذي إغتاله أيجيسثوس وكلية منسترا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيقى والرقص ویراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التي نجدها في مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة في تقديم مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال على صخرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يدها وقدماه بالحديد ودق إسفين في صدره وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفي مسرحية مفقودة بعنوان «نيوب» جعل أيسخولوس هذه البطلة تلقى نفسها فوق قبر أبنائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تنطق ببنت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت الیائس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرية أريستوفانيس في «الضفادع» (أبيات ٩١١ - ٩٢٠). بيد أن أيسخولوس استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والانفعالات في قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم في هذه المشاهد. وهكذا بينما كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا في الصحراء حتى أطلق العنان للسانة وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن إحتقازه لمن يقيدوه، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندما يتبعه البطل بعد ذلك بإنفجاره الصارخ.

ويفوت الكثيرين من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريقي التراجيدي قد إستمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم. وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيما عدا «الفرس»، على الأسطورة. والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية، التي جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم إستقى أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربعة مسرحيات مسأخوذة من «الإلياذة»، وثلاثة من «الأوديسيا». وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو

المرتبة الثانية. ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بأنها تغطي معظم التراث الأسطوري فهي متنوعة. بل إن بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطي» (Glaukos Pontios) المفقودة تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة، إكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصي ومعايشة صيادي هذه المنطقة^(٣٠).

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس الموجودة* والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Iphigenia Mysoi Palamedes Telephos	Kypria إفيجينيا الميسيون بالاميديس تيليفوس
Hektoros Lytra e Phryges Ioupe e Kares Myrmidones Nereides	Ilias الإلياذة حمام هيكتور أو الفريجيون يوروي أو كاريس الميرميدونيون عرانس البحر (بنات نيروس)
Thressai Memnon Hoplon Krisis Salaminiai Psychostasia	Aithiopsis الأثيوبية الطراقيات ممنون التحكيم في الأسلحة نساء سلاميس بسيخوستاسيا (النشور؟)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Lemnioi Philoktetes	أهل لينوس فيلوكتيتيس Mikra Ilias الإلياذة الصغيرة
Oresteia: Agamemnon Choephoroi Eumenides Proteus Satyrikos	ثلاثية الأورستيا: أجاممنون* حاملات القرايين* الصفاحات (ريات الصفيح)* بروتوس (ساتيرية) Nostoi ملاحم العودة
Kirke Satyrike Ostologoi Penelope	كيركي (ساتيرية) أوستولوجوي (عظام البطل؟) بينيلوب Odysseia الأوديسيا
Psychagogoi	مرشدو الأرواح Telegoneia تيلاجونيا
Laios Oidipous Sphinx Satyrike	لايوس أوديب الهولة أو أبو الهول (ساتيرية) Oidipodeia الأوديبية
Argeioi Eleusinioi Hepta epi Thebas	الأرجيون أهل إليوسيس السبعة ضد طيبة* Thebais العظيمة
Epigonoi	الخلفاء Epigonoi الخلفاء

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Aigyptioi Danaides Hiketides	المصريون بنات داناؤوس المستجيرات*
Prometheus Pyrophoros Prometheus Desmotes Prometheus Luomenos Prometheus Pyrkaeus Satyrikos	بروميثيوس سارق النار بروميثيوس مقيداً* بروميثيوس طليقاً بروميثيوس محترقاً (ساتيرية) Titanomachia
Bakchai Bassarides Dionysou Trophoi Edonoi Lykourgos Satyrikos Neaniskoi Xantriai Pentheus Semele e Hydrophoroi	الباكشيات تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (أى باكخوس) مربيات ديونيسوس الإيدونيون (الطراقيون) ليكورجوس (ساتيرية) الشبان الصغار إكسانترياي (؟) بنتيوس سيميلي أو حاملات الماء
Athamas Argo e Kopastes	أثاماس أسطورة السفينة أرجو أرجو أو المجدف

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي	
Kabeiroi	كابيروى	
Hypsipyle	هيسيبيلي	
Phineus	فينيوس	
Amymone Satyrike	أميموني (ساتيرية)	أساطير مدينة أرجوس
Polydektes	بوليديكتيس	
Phorkides	فوركيديس	
Alkmene	الكميني	أسطورة هرقل
Herakleidai	أبناء هرقل	
Persai	الفرس*	من التاريخ المعاصر
Aitáiai	أيتاياى	مصادر متفرقة
Atalante	أتالانتي	
Glaukos Pontios	جلاوكوس البونطي	
	جلاوكوس في بوتنياى (بوتونيا)	
Glaukos Potnieus		
Heliades	بنات هيليوس	
Ixon	إكسيون	
Kallisto	كالسترو	
Kerkyon Satyrikos	كيركيون (ساتيرية)	
Nemea	نيميا	
Niobe	نيوبى	

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Permaibides	بيرمايبيديس (؟)
	سيسيفوس الهارب (ساتيرية)
Sisyphos drapetes satyrikos	سيسيفوس يدحرج الصخرة
Sisyphos petrokylistes	
Toxotides	ابن رامى القوس (؟)
Oreithyia	أوريثيا (غير مؤكدة)
Diktyoulkoi	ديكتيولكوى (الصيدون؟)
Thalamopoi	صانعو الأسرة
	المتفرجون أو أهل البرزخ إشموس
Theoroi e Isthmiastai	
Hiereiai	الكاهنات
Kerykes satyroi	كيريكيس (ساتيرية)
Kressai	الكريتيات
Leon Satyrikos	الأسد (ساتيرية)
Propompoi	طلائع الموكب
Phrygioi	الفريجيون

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية^(٣١) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أى أن مسرحياته ليست سوى «فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة»^(٣٢). بيد أن آراء الدارسين في معنى هذه العبارة متباعدة، فمن قائل إنها تعنى الروح العامة لمسرح أيسخولوس كإعكاس للعظمة البطولية الهومرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما قد لاحظنا. ونحن

نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شيء آخر، وأنها لا تعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضاً الحلقة الملحمية والتي غالباً ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدماء.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهى تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجرى الحديث الدرامى فى خط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغاني الجوقة ما غمض من المعانى المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ فى التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا نستطيع أن نصفها بأنها مملة أو راكدة. ففي عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بإنباه الجمهور وإهتمامه بالتنوع فى النغم والتدرج فى الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفى ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويرتب مشاهدته على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقاً لتنظيمات المسابقات المسرحية فى إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - أثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعاً فى نفس اليوم. وبينما إعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربعة مستقلة عن الأخرى بموضوعها، إبتدع أيسخولوس نظاماً فريداً ومميزاً لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع كوحدة واحدة يطلق عليها إسم الرباعية (tetralogia)، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها ممثلة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الثلاثية التراجيدية (trilogia). أما المسرحية الرابعة فهى الساتيرية التى تختم الرباعية ككل بمشهد ساخر من نفس الأسطورة. وكانت الثلاثية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هى الفرصة المناسبة للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم الذى يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التى نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقينى. الأولى هى «الأوديبية» وهى تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التى تورط فيها لايبوس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والثانية هى الرباعية «الليكورجية» وقد إنخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعاً حيث

قاوم عبادته ليكورجوس وانتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهي «الأوريستيا» وتتناول اللعنة الموروثة في آل بيلوس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيما عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الآراء. وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أي أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، أو أن لا تكون الصلة بمثل هذا الالتصاق. ويستدل النقاد على ذلك بأنه في حين يمكن للمرء أن يقرأ «أجاممنون» بمفردها ويستوعبها إستيعاباً كاملاً دون أن يكمل بقية الثلاثية الأوريستية، يجد أن «بروميثيوس مقيداً» قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية. هكذا يبدو رأياً مقبولاً القول بأن الصلة فيما بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحبة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه من غير المحتمل أنه إتبعه في كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة - مثل مسرحيات سابقه - منظومة على شكل إنفرادي، أي لكل مسرحية بنيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر في مسرحياته المتأخرة إلى هذا النظام الأقدم، فنظم بعض المسرحيات الإنفرادية مثلما فعل في «الفرس». وحتى في حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يختم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا ترتبط موضوعاً أو أسطورةً بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التي وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها واتخذوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريق شاعت إبان القرن الخامس الميلادي وعلق عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخريات له بدون تعليقات)، وإحدى عشر مسرحية لأريستوفانيس. وفي نهاية العصر البيزنطي قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية والمخطاط المستوى الثقافي والأدبي حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت «السبعة» و «الفرس» و «بروميثيوس»

هي المسرحيات الثلاث المختارة من أيسخولوس، بيد أن «أجاممنون» و «الصفاحات» كانتا تقرأن في أحيان نادرة، وأهملت كل من «حاملات القربان» و «المستجيرات» تماما. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التي كان يع بها الإختيار والإحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختيار مدرّوس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطورا في فن أيسخولوس. «فالمستجيرات» هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا حيث كانت هذه التراجيديا غنائية أكثر منها درامية. أما «الفرس» و «السبعة» فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتي «بروميثيوس» و «الأورستيا» لتمثل قمة ما وصل إليه فن أيسخولوس من نضوج. كما أن «الأورستيا» هي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا من هذا الشاعر الأثيني بل من المسرح التراجيدي الإغريق برمته. ولا ننسى أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وأرسطو قد لعبت دورا ما في تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

ونحن نقبل الرأي القائل بأن «المستجيرات» هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة، منها غلبة العنصر الغنائي في هذه المسرحية، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثاني. وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد. فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ وأخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٦١. ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع هرب بنات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن أيجيبتوس (مصر) لمن لإرغامهن على الزواج منهم، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيما عدا هيرمينسترا، التي أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك. ويقطع بعض الدارسين بأن «بنات داناؤوس» هي المسرحية الثانية في الثلاثية التراجيدية بعد «المستجيرات» وتعالج فترة الزواج. وأما المسرحية الثالثة فهي إما «المصريون» أو «صانعو الأسرة» أي فراش الزوجية.

ويلاحظ أن أكثر من نصف «المستجيرات» غنائي أي تؤديه الجوقة كما أن معظم الجزء الحوارى المتبق تشترك فيه الجوقة أيضا وبكثافة عندما تدخل في حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثان إلا في مناسبتين بل يمكن الإستغناء عنه في عرض المسرحية كلها بإستثناء حوالي سبعين بيتا (٤٧٤ - ٤٩٧، ٨٨٨ - ٩٣٠).

وتدور الأحداث في العراء قرب الشاطئ حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح في إستجداء وإستجداد ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بسدعات تتغنى بها البنات الخمسون أى الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن. وفي حوار طويل ودائى تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى فى النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين ويعد بحمايتهن. وظل داناؤوس فى تلك الأثناء صامتا ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك فى إيجاز ويذهب إلى داخل مدينة. أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (كممثل ثانى) ضروريا فى هذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال ترك الجوقة وحيدة فى الأوركسترا فتنشد نشيدا تتضرع به لزيوس ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول الجوثهن إلى المدينة. وهنا تنخرط الجوقة فى أغانى شكر للآلهة وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته أنه يلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لأخيه إيجيبتوس وتقرب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحذر الأرجيين بشأن هؤلاء القادمين فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كى تنهمك فى أغنية حزينة وشكوى مفجعة، ثم يتقدم رسول المصريين - أى الأبناء الخمسين - ويظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة السراسية على الشاطئ ويطلق بعض التهديدات الخفيفة فتتوسل البنات طالبات الرأفة والرحمة. ويظهر ملك أرجوس فجأة، وهنا يدور أول حوار درامى بالمعنى السلم بين الممثلين الإثنين وهو حوار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى وينتهى الحوار بطرد الأخير شر طردة مهزوما بعد أن خاب مسعاه. وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلق الجوقة على حوارها فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى فى «المستجيرات» - بل فى مسرح أيسخولوس ككل - هو عدالة الآلهة التى تعاقب كل متعجرف ظالم ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغانى الجوقة فى الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهن

يستنجدن بمذبح الآلهة وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء والشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهم من أيدي المعتدين. هؤلاء البنات اللاتي فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرون فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية « الفرس » عام ٤٧٢ وهى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلت إلى أيدينا من المسرح الإغريق برمته. ويتغنى أيسخولوس فى هذه المسرحية بانتصار الإغريق الساحق فى معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من « الفرس ». ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن ينهك قواه ويضيع جهوده فى تضخيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس. وهو بالطبع تفسير تراجيدى لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة. إنها إذن ليست أنشودة نصر بل قصيدة درامية تحذيرية موجهة للمتصرين - أى الإغريق - بقدر ما هى موجهة لغرمائهم المهزومين أى الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التى يناط بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعوبية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وانتصار الإغريق موضوعا ثانويا فى مسرحيته. بيد أن أية محاولة للتعلمق فى معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يمجّد هذا الانتصار الإغريق أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامى غير المباشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجرى فى القصر الفارسى قد مكن بذلك مواطنيه المتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التى وقع فيها الفرس المغرورين يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التى كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس فى بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسى ذليلا فى عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هى التى قد أنقذتهم من هذا الشر الوييل ومن مثل هذا المصير. ذلك أنهم بالطبع كانوا سيلاقون مصيرا مفعجا لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسى الغاشم. صفوة

القول إن أيسخولوس في هذه المسرحية قد أشبع مواطنيه - متفرجي المسرح الأيوني - ورغبتهم في الإحتفاء بإنصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشفي أو الإسفاف أو حتى الدعاية المزيلة كما يفعل كثير من الكتاب في مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بنية «الفرس» كقيلة بأن توضح لنا أنها تعد مثالا ممتازا للحبكة الدرامية البسيطة. فهي مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامي لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هو إستقبال الأخبار في سوسا، أخبار الهزيمة الفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامي مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللحظات الأولى بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فائقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يزداد عمقا كلما مضينا معه في مسرحيته. فند البداية هناك جوقة الشيوخ، الفرس القلقين على أخبار الجيش ويصفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا وتحكى حلمها المزعج وبالتالي يتصاعد جو الترقب والتوجس. وعندما يصل هذا التصاعد إلى قمته يظهر الرسول ويعلن الحقيقة السافرة ثم يشرع في وصف تفصيلي لخسائر الفرس الذين هزموا في سلاميس ولجسرة بسيتاليا (Psytaleia) والإنسحاب المدمر. وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحزان ومع ذلك فلا زالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ ينهض شبح داريوس من قبره ويؤنب مواطنيه لا على الهزيمة بل على الصلف والغرور ويتنبأ بهزيمة أخرى لهم في بلاتايا. والآن فقط يظهر إكسركيس منهكا مهلهل الثياب مشعث الشعر متربا، وحوله أتباعه في حالة لا تقل سوءاً. وينخرط الجميع في صرخات الألم والحزن الختامية.

هكذا نعرف كيف إستطاع أيسخولوس أن يخلع على موضوعه سمة التنوع وخصائص الدراما وذلك بالتقدم البطيء المتدرج والمؤثر نحو الذروة. ولقد نوع أيسخولوس أيضا في أسلوب الكشف عن الأمور فهو مرة ينتقل بنا من توجس وترقب خائفين إلى وصف سردى طويل ومعبر، وأخرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى اليائسين. وهذه القدرة الدرامية والبراعة في رسم الحبكة تظهر في كل المسرحيات تقريبا مما يجعلنا نتشكك في القول

النقدى المنسوب إلى سوفوكليس بأن أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط وكان يهتدى إلى ما هو صحيح وسليم دون وعى منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير^(٣٣).

ولوحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم في هذه المسرحية. وليس السبب الوحيد في ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محاربي بني قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو من الوقار وبعض الإبهار المتمثل في تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والآبهة، بتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من راسين وشيللر وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت في القرن العشرين. ويدلل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه في مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يذكر قوائم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة - المكونة من شيوخ فارس - تحاطب الملكة أتوسا قائلة «يازوج وأم إله» (بيت ١٥٧). وعندما يظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر في عينيه ولا حتى مخاطبته وجها لوجه (أبيات ٦٩٤ - ٦٩٦). وفي المشهد الختامي (بيت ٩٠٨ - ١٠٧٦) ينخرط إكسركسيس - الملك العائد مهزوماً مع الجوقة في صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه - بالقطع - موسيقى بربرية وحشية. وقد يكون الهدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسي.

وقبل أن نختم حديثنا عن «الفرس» نود التنويه إلى أن أيسخولوس - مثل شكسبير فيما بعد - لا يحفل كثيرا بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع في خطأ الخلط الحضارى والزمنى. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزيوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٥٣٢، ٦٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالا للإله الأخير وعلى نحو إغريق قح يقف أمام القصر الملكي الفارسي. كما أن القرابين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٦٠٧ وما يليه) إغريقية وليست فارسية.

عرضت مسرحية «السبعة ضد طيبة» عام ٤٦٧ وموضوع الثلاثية التراجيدية التي جاءت هذه المسرحية في إطارها هو اللعنة التي أصابت آل لايوس. وفي «لايوس» أولى مسرحيات هذه الثلاثية يشرح المؤلف سبب اللعنة وأس الفساد. وفيها تنذر نبؤة دلفي هذا الملك بالقول أنه «إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينة» (راجع «السبعة» بيت ٧٤٥ - ٧٥٠). بيد أن لايوس ضرب بهذا النذير عرض الحائط وأنجب ولدًا (سيحمل اسم أوديب فيما بعد)، وألقاه في العراء فوق جبل كيثارون وهكذا حقت عليه اللعنة من أرباب السماء. وفي المسرحية الثانية «أوديب» بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أباه وأصبح ملكا على طيبة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقائق الأمور فقا عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكيس متنبأ لهما بمصير سيء حين قال لهما «ستقتسمان التركة بجد السيف لكى يتساوى نصيب كل منكما مع الآخر» («السبعة» أبيات ٧٧٨ - ٩٧١، ٩٠٨). وهذه اللعنة هي التي تنشط في مسرحية «السبعة».

فإتيوكليس الذي هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جاء دوره، مما اضطر الأخير لأن يهاجم المدينة مستعينا بستة قواد من أرجوس. ويقتل الأخان كل منهما الآخر، وهذا هو النصيب المتساوى الموعود على لسان أبيهما لكل منهما، إنه الموت على أسوار طيبة في وقت واحد.

وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية بموت الأخين، بيد أن المؤلف يضيف مشهدا آخر تعلن فيه أنتيجون عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغم صدور أمر رسمي عن شعب طيبة يمنع دفنه. ويرى بعض النقاد أن هذا المشهد مقحم على المسرحية، وأن الذى أضافه يقلد مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس. ويستند هؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفيد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضا على حقيقة أنه في حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بأن الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام في هذا المشهد، كما أن مسألة أنه يحتاج إلى ممثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إيسميني (الممثل الثالث) في هذا المشهد صغير جدا ويمكن أن يقوم به واحد من الممثلين الإضافيين أو الإحتياطيين (Parachoregemata) الذين كانوا تحت طلب شعراء التراجيديا. ويلاحظ

أن الأمر بعدم دفن بوليتيكيس ينسب إلى كليون عند سوفوكليس، بينما هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس في «السبعة» (آيات ١٠٠٥ - ١٠٠٦)، مما يتعارض مع أن يكون هذا المشهد تقليدا مسرحية سوفوكليس. ويمكن الرد على الانتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافي بتبني أسس جمالية. حقا إنه يتعارض بعض الشيء مع إتساق البناء الثلاثي، لأنه ينذر بمصائب لاحقة بدلا من التعليق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد في نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديدا للكوارث التي وقعت. وبعبارة أخرى يقول لنا هذا المشهد أنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب مجرمة أخرى، مما أدى إلى الحقد الأسود الموروث في قلب الأخين المتحارين، فإن شجاعة وحنان أنتيجوني الأخوين يضيفان بعض الشيء هذه الصورة القائمة، ويشعان بصيصا من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة.^(٣٤)

وتعد مسرحية «السبعة» مثلا جيدا على المرحلة الإنتقالية في مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية الناصجة. ولو أننا نتحفظ على رأى فيرال (A.W. Verrall) في مقدمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الحبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طرا فيما عدا «أوديب ملكا» لسوفوكليس^(٣٥). فنحن من جانبنا نرى في هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر من المسرحية لا يزال غنائيا وصفيا أى سرديا ملحميا. يضعنا أيسخولوس منذ البداية في قلب مدينة محاصرة وفي جو مليء بالإشاعات والمخاذير وتأت أغاني ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف المستيري أو الملح الجنوني الذي يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحداث وخطف مفعمة بروح البلاغات العسكرية البالغ فيها، حيث توصف استعدادات المهاجمين والمدافعين. وفجأة يتقدم الحدث نحو الذروة وتتوالى الأحداث بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثتا الأخين المقتولين وتنتهى المسرحية بكاء الأختين - أنتيجوني وإسميني - وعشهد البطولة الناشئة الذي تعلن فيه أنتيجوني الصبية قرارها بدفن أخيها.

إنها إذن مسرحية حربية «مفعمة بأرس» إله الحرب (Areos meston) على حد

قول القدامى وفي مقدمتهم أريستوفانيس.^(٣٦) بيد أن المشهد الذى جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذى يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرجيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفي كل مرة يجيبه إتيوكليس بمحدث مساو فى الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطيبى المقابل. وتنتهى الثنائيات الجوارية هذه بأغنية للجوقة تأق كختام موسيقى لبيان عسكرى. وهكذا نجد هذا المشهد (episodion) مكونا من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس دراميا من حيث النغمة الأساسية. بدليل أنه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامى والمحدثين على حد سواء. وكان أول المنتقدين هو يوربيديس الذى فى مسرحية « الفينيقيات » (أبيات ٧٤٩ - ٧٥٢) تحاشى أن يورد وصفا مطولا وممثلا، وذلك فى مشهد بمسرحيته يجرى بين أنتيجون والحارس الذى يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يوربيديس هذا الوصف الطويل عبثا أو منافيا للتوتر الدرامى المطلوب ولا سيما أن الأعداء على الأبواب. ومهما قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة فى الطرفين، فإن أحدًا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يثير الملل. ومما لا شك فيه أن الجوقة كانت تواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المناسبة، مما أعطى لتيلستيس (Telestes) - راقص أيسخولوس - فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مزيد من الشعبية والشهرة، لأنه فى عرض صامت قد عبر عن صخب المعركة الملتبته.^(٣٧)

وبالنسبة لمسرحية « بروميثيوس مقيدا » لا نعرف تاريخا محددًا لعرضها بيد أن بعض النقاد وفى مقدمتهم هييج يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت ٣٦٦-٣٧٢) إلى بركان أيتنا الذى وقع عام ٤٧٥، بالإضافة إلى حقيقة أن المشهد الإفتاحى يستلزم وجود ثلاثة ممثلين، دليلاً على أن عام ٤٦٨ هو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بأنها تالية لمسرحية « السبعة »، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هييج كذلك أنه لا تثار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءاً من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الثلاثية، وتتلوها « بروميثيوس طليقاً » و« بروميثيوس سارق النار ». ويضيف هييج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون

أن «بروميثيوس سارق النار» هي أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أي أسباب العداوة بين البطل وزئوس. ولكن هذه الأسباب - برأى هييج - تطرح في «بروميثيوس مقيدا» بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هييج إذن «بروميثيوس سارق النار» على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى في الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع محلي ووطني بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلد ذكرى تأسيس عبادة بروميثيوس سارق النار في هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب «سارق النار» (Pyrophoros) كان يعبد في أثينا بشئ من التقديس الخاص. وتكرما له كان يعقد سباق لحاملي شعلات النار. وقيل كذلك إن أثرا لقدمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة باللاس أثينة. وهذه الحقائق كلها - برأى هييج - يمكن أن تشكل في مجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان «بروميثيوس سارق النار» وتشبه إلى حد كبير «الصفاحات»، التي تخم الثلاثية الأورستية، حيث يقام في نهايتها معبد خاص لهؤلاء الريات عند سفح الأكروبوليس^(٣٨).

بيد أن كلا من ويست (M.L. West) وجريفيث (M.Griffith) وتابلين (O.Taplin) قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخرا حول ترتيب مسرحية «بروميثيوس مقيدا» في الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساسا. ويؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أي بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاما، ويرى أن «بروميثيوس سارق النار» هي الأولى وتتلوها «بروميثيوس مقيدا» ثم «بروميثيوس طليقا». ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الأثيني الذي شرع في بنائه عام ٤٤٩ واكتمل عام ٤٤٠، حيث عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس^(٣٩).

وموضوع «بروميثيوس مقيدا» هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيس الذي أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمردا بذلك على أوامر زئوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد

بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقي به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم مما يرد في المسرحية ما يشير بأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سنيضطر زيوس إلى الإفراج عنه في مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (آيات ٧٥٥-٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع في مسرحية «بروميثيوس طليقا»، وفيها لا يزال المشهد فوق صخرة القوقاز حيث يظهر بروميثيوس مقيدا بعد أن أحضر ثانية من أعماق تارتاروس. ويبدأ الحدث بإقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكي يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذي أحاله زيوس عليه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأتي عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأتي النسر في اليوم التالي فيجد ما يلتهمه وهكذا ليظل عذاب بروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذي بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عن أعماله الخارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصب سهامه إلى النسر فيرديه قتيلا. ويحسذ بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد استطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب في هذه المسرحية - كما في «بروميثيوس مقيدا» - الدور الرئيسي كما أن الجوقة في كليهما متعاطفة معه. وأما وصف أعمال هرقل في «بروميثيوس طليقا» التي تقع معظمها في الغرب - فهي توازي وتقابل مغامرات إيو - التي تجري بالشرق - في مسرحية «بروميثيوس مقيدا».

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسي ونقاد أيسخولوس، وتمثل في صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه في «بروميثيوس مقيدا» المسرحية الكاملة والوحيدة التي وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية. وليس ضروريا أن يعلل الاعتراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثيني المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق في الأسطورة والأدب - ومنذ هوميروس وبفضل إتجاهه الأنثروبومورفي - يعانون من نفس الأهواء والأخطاء والانفعالات المتناقضة التي يخضع لها البشر. ومن ثم فإن

تصوير زيوس حاكم السماء كطاغية يبطش ببطل خير لن يكون مفاجئا أو مناقضا للضمير الدينى الأثينى. بيد أن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا هى كيف لجعل هذه الصورة - مألوفة كانت أو غير معروفة - تتسق وتنسجم مع الفكرة الأساسية التى يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويمجد صورة العدالة المطلقة فى الكون. والحل الذى لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذى كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الآخرين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيها كان يشبه الحل الموجود فى «الصفاحات» بالنسبة للثلاثية الأوربستية، أى أن أيسخولوس فى الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدرج. إلى آخرين يقولون إن الثلاثية تصور إنتصار آلهة الأولمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشيين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه فى ضوء معطيات «بروميثيوس مقيدا»، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس. وهناك من يقولون بأن الثلاثية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمرحلة الأولى التى وصلتنا تصوره حاكما جديدا إستولى على العرش مؤخرا ويفرض سلطانه بالقوة التى لا تخلو من قسوة وظلم. وفى المسرحيات التالية يمر بمراحل تطهيرية أخرى ستأخذ عصورا بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد فى المسرحية الأولى، وهو ما لا نعتز له على أثر.^(١٠)

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماما فى الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، فى حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية فى الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمثل هذا التفاوت المعيب ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمى والإنسانى فنذكر سوء المعاملة التى لاقتها ديدو الرقيقة على يد أينياس بطل ملحمة «الإينياس» لفرجيليوس. وفى «الغردوس المفقود» لميلتون نجد الشيطان «ساتان» - وهو ما يقابل بروميثيوس هنا - يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الإستسلام بما دفع شيللى للقول بأنه، أى هذا الشيطان، هو البطل الحقيقى للملحمة. ومهما قيل عن مسرحية

أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا» فهي بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحى بنفسه فى سبيل تقدم البشرية، وهى فكرة فى حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن اعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره، أو كفاح المضطهد فى سبيل الحرية ضد الطغيان. إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد إنتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها. المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يظن البعض. بل إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين. وفى هذا الصدد نذكر أن شيللى كتب مسرحية تكمل قصتها وأعطاهما عنوان «بروميثيوس طليقا»، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة فى الثلاثية. ونظم اللورد بايرون قصيدة عن موضوعها واعترف بأن هذه المسرحية الأيسخولية قد أثرت فى كل ما كتبه. ولقد شرع جوته فى نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة. وهناك العديد من المسرحيات التى يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عددا من أن نرصدهم هنا.^(١)

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عرض أيسخولوس الثلاثية الأوريسستية «أجاممنون» و«حاملات القرابين» و«الصفحات» أو «ريات الصفح» مع المسرحية الساتيرية «بروتيووس»، وكانت الرباعية كلها تسمى «الأوريسستيا». ولا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية من قرينة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها فى «الضفادع» (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية «بروتيووس» لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلائوس أخى أجاممنون، وكيف أنه ألقى القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتيووس.

وموضوع الثلاثية الأوريسستية - مثل الثلاثية الأوديبية - هو توارث اللعنة، لقد بذر أريوسس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ئيسئس. وزاد أجاممنون الطين بلة عندما ذبح إبنته إفيجيئيا مضحيا بها كقرىان للآلهة فى سبيل مجده الحرى. وهامى الثلاثية الأوريسستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكلئمنسترا تستغل غياب زوجها وتعشق ابن عمه العدو اللدود أئمئسئوس. وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته

من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاسندرا بنت ملك طروادة برياموس وعشيقه أبوللون. ويقتل أوربستيس الزانيين القاتلين أى أمه وأيجيستوس إنتقاما لأبيه أجاممنون، وبذلك تلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإيرينيات وهن الربات المتخصصة في تعذيب من يسفك دم ذوى القروى، يتحلقن حوله ويطاردنه في كل مكان حتى في معبد دلفى. وينتهى المطاف بأوربستيس في أثينا حيث تعقد له محاكمة في الأريوباجوس برئاسة الرية أثينة وهناك تبرأ ساحتة.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة في «الأوديسيا» (الكتاب الأول بيت ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٥٢١ وما يليه، والحادى عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها في إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عالج ستيخوروس الأسطورة بالتفصيل في قصيدته الغنائية الطويلة «الأوربستيا» التى سبق أن تناولناها في الباب الثانى. وتطرق إلى نفس الأسطورة الشاعر أجياس (Agias) في «عودة أبطال طروادة» (Nostoi)، وهى إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروائيتين فيما عدا أن موضوع ندم أوربستيس أصبح بارزا وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينما حل أو رحل. وفي البيئية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الإنتقام لإفيجينيا التى ذبحت كقربان على أنه الدافع الرئيسى للجريمة التى إقترفتها كليتمسترا. وهذا يعنى أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذى نعرفه يكفى لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة في الأدب قبل أن يصوغ أيسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المغزى الأخلاقى للأسطورة هو بلا أدنى شك من إبتداع أيسخولوس. فعل يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هى العنصر البارز والركيزة الأساسية. ففكرة الثلاثية الأوربستية تتلخص في أن جريمة وقعت في الماضى البعيد ولا بد من عقاب المجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم. وبعبارة أخرى لقد أسيل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطالب بالإنتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن

الحدث الدرامي في «أجاممنون» بسيط لا تعقيد فيه. فالشاهد تتوالى وتصعد بالمساة إلى الذروة دون عوائق. هاهو الحارس في مطلع المسرحية يزرع الشكوك حول سكان قصر أجاممنون، وبعده تأق الجوقة لتعبر عن مخاوفها وترفض تصديق أنبياء الرسول عن مقدم أجاممنون منتصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بترحاب الخداع ونفاق الخيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد المخاوف من وقوع الكارثة. ثم يساق هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحذيرية بمثابة الزيت الذى يصب على جمرات النار فيوقظها لتشتعل ويتوهج أوارها. ذلك أن أجاممنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح إفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات في طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزوجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب عندما يقتل أجاممنون. فثبتت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يمهّد لقتله على يد كليتمسترا زوجته وعشيقتها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس في الماضي البعيد والجرائم التي على وشك أن تقع الآن. كما أن رد فعل شيوخ أرجوس - الجوقة - غير المتكافئ والظنان يعد عنصرا نصف كوميدى يهدف به أيسخولوس إلى تخفيف حدة التوتر، ويشبه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتل مسكبث عند شكسبير.

ويظهر الجزء الأخير من «حاملات القرايين» براعة أيسخولوس في استخدام الخيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل. والخداع الذى تمارسه المريية إزاء أيجيسثوس (آيات ٧٣٤ - ٧٨٢) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيما بعد عاديا ومألوقا في مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامي ويكاد لا يتعدى مرثية (kommos) أو بكائية يشترك فيها أوريستيس واليكترا والجوقة حول مقبرة أجاممنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد في ضرورة وجوده. ولكن هؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفي عرضها لا يمكن أن نخرج بنفس الإحساس الذى خرجوا به من قراءتها أى الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس الحداد وبكاء أوريستيس واليكترا وتعرفها على بعضها البعض، وحدث كل ذلك بمصاحبة الرقصات المناسبة والموسيقى لا يمكن أن يترك أى مجال للملل.

ومن الرسوم على الأواني الأثرية يظهر أوربستيس وهو يطعن صدر أيجيستوس بالبلطة، بينما تحاول كليتمسترا أن تطعن إينها المهاجم ببلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا في رسوم الأواني مما يوحي بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القتالين قد قتلا معا في صراع مختلط ومتشابك. ولقد غير أيسخولوس في هذا المشهد مسرحية «حاملات القرابين» لأنه وإن إحتفظ بالبلطة (pelekys بيت ٨٨٩) كسلاح تحمله كليتمسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيجيستوس تم أولا، وذلك لكي يتسنى له أن يقدم مشهدا حواريا بين الإبن وأمه مما يعمق دراميا تأثير جريمة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق في «الصفحات» فرغم أن قتل أوربستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه محق في ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقا لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذى يفتقر، وهذا ما تصر عليه ربات الإنتقام. وعندما يصل أوربستيس إلى دلفى يطهره أبوللون ومع ذلك تلاحقه ربات الإنتقام حتى أثينا. وعند محاكمته أمام الأريوباجوس حيث تقف ربات الإنتقام منوقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن أوربستيس يفوز بالبراءة بفضل كون الربة أثينة - رئيسة المحكمة - قد صوتت إلى جانبه فرجحت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعى يؤخذ به إلى يومنا هذا.

وفي هذه المسرحية «الصفحات» يتقلل إتهام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرة أوربستيس وتحول ربات الإنتقام والعذاب إلى ربات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهاى للمسرحية، أى أفضلية الرحمة على تطبيق قوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو برئى. ولما كان معبد ربات الصفح يقع فعلا على سفح الأريوباجوس فإن خروج ربات الصفح - أى الجوقة - فى نهاية المسرحية من الممر الغربى لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيرا بأنهن يتجهن فعلا إلى معبدهن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الأثينى، فهو مشهد يربط الماضى الأسطورى بالحاضر الواقعى.

ولقد بذل أيسخولوس أقصى ما فى وسعه لكي يظهر ربات الإنتقام فى أبشع

صورة، فالبسهن ملابس سوداء وجعل خصلات شعرهن أفاعى تتلوى وغطى الأفتنة على وجوههن بالدم^(٤٦). وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال في صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو الغيبوبة. أما النساء الحوامل فقد وضعن حملهن قبل الاوان، أى أجهضن^(٤٧). وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى.

والأسطورة - كما نعرف - تمثل الجانب النظرى فى العقيدة الدينية الإغريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير فى تراجيدياته بشئ من الورع. فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامى أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولى. وإنطلاقاً من هذا المفهوم الأيسخولى للتراجيديا لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير فى نظرتة لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمثابة « أن تمسك المرآة للطبيعة »، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة فى المسرح الأيسخولى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم، فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين ويقدرتة على التحمل بلا حدود. إنهم إلى درجة كبيرة فى مأمن من نقاط الضعف البشرية فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضى فى طريقهم. هاهو بروميثيوس يعانى أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفاً من الأعوام، ويفضل ذلك على الرضوخ لمشية زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس بإزدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الإنتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمسترا عشيقة أيجيسثوس وقاتلة زوجها أجاممنون تلك المرآة الخثون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شاذخة، حيث لا نجد فى ملاحظتها ما يتم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محل هذه المشاعر أحاسيس الكراهية، والتشقى ببرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بأية بادرة للندم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها، وشريكها فى كل الجرائم تتسلح فوراً بالبلمطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الاوان وأن كل شئ

قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين أوريسيتيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة («حاملات القرابين» أبيات ٨٨٧ - ٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسترا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطبعا بأنها من الشخصيات التى من غير المحتمل تواجدها، بل تبدو إنساناً طبيعياً دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذى يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلون وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة أدخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة - بصفة خاصة - على أنها أكثر إقتراباً من المستوى البشرى، فهى بتكوينها هذا لا تنتمى إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأق الضعف البشرى اليائس الذى تتميز به عذارى طيبة فى «السبعة»، وكذا التعاطف الأثنوى الادمى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه «بروميثيوس» مع أنهم ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القرابتان من الطبع البشرى يناقضان الحدة والعنف فى شخصية إتيوكليس فى «السبعة» وبروميثيوس فى المسرحية التى تحمل اسمه عنواناً. وجبن أيجيسثوس يأتى كالتقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها «الرجولى» فى مسرحية «حاملات القرابين». وكلمات حارس قصر «أجاممنون» فى مطلع المسرحية مليئة بالشكوك من متاعب المهنة وهى تماثل شكوى المريفة فى «حاملات القرابين»، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الجو البطولى الرصين.

وتلعب المرأة دوراً ثانوياً فى مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والجوقة فى «الأورستيا» والجوقة فى «المستجيرات». ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمسا خفيفاً وسريماً. وهذا أمر ينسجم تماماً مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذى وضع نصب عينيه هدفاً سامياً، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس فى «الضفادع» (بيت ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبديدس القول بأن أيسخولوس لا يملك فى مسرحياته سوى «أقل القليل من إلهة الحب» وبالطبع لا يعنى هذا أن أيسخولوس كان عاجزاً عن

تصوير العواطف الرقيقة بدليل أنه حين أراد ذلك فعله. فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلوس وهو يتجول في أسي عبر أبهاء القصر الذى هجرته زوجته هيليني إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى «تائيل أفروديتي» التى تذكره بها («أجاممنون» آيات ٤١٤ - ٤٢٦). ولا أروع من وصف إيو لتاعبها وآلامها كعشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب («بروميثيوس» آيات ٦٤٥ - ٦٥٧).

بيد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هو عجيب غير طبيعى، بل إنه يخلع على الكائنات الوحشية حياة ودفء الإنسانية. فربات العذاب والأشباح وكل ما يظهر فى الرؤى - مثل شياطين دانتي وأشباح أو ساحرات شكسبير - تعبر عن نفسها فى نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهذه الكائنات وجود حقيقى لما قالت غير الذى قالتها فعلا. ولا يقل عن ذلك روعة وصف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التى تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوس. وفى الحقيقة فإن هذه الشخصية وما تقول تعد من الإنجازات الضخمة فى عالم الفن المسرحى. ويمكن القول بأن التناقض بين ما تقوله فى عنف وجنون ودون وعى من جهة، وبين ردود الجوقة عليها فى ذعر واستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يمائله سوى ما نجد فى «ماكبث» لشكسبير عندما تقع الليدى ماكبث فريسة للندم^(١١) وتأتى أسوالها فى تناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يدور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغاني الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تحليل هذه الأغاني يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات ينقل أيضا آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جمعيات العقيدة الأورفية والأخوة البيثاجورية (الفيثاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعاليم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثة من هوميروس وهيسودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفى هذه الفترة برزت أسماء

مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسباندروس. وكان مثل هذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذى يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيناجورى (poeta Pythagoreus) (٤٥).

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفى المتطور. ولقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد لأنه أعاد صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير. ومما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهداً جباراً، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب والصقيل جنباً إلى جنب مع الوحش العنيف. فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق؟ ولا يمكن أن نقبل التشكك أو التشكيك فى أن الديانة الإغريقية قد ارتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بهما.

وأول ما يصادفنا فى مسرح أيسخولوس أنه يصور زيوس حاكماً أعلى للمكون لما الإلهة الآخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلانه، إلا أنهم جميعاً إلى جواره يبدون كائنات ثانوية وينزويون إلى منطقة الظل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. وبهذا يبدو كما لو أن زيوس إله وحدانى فهو ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقدر الحكام القديرين («المستجيرات» آيات ٥٢٤ - ٥٢٦). لا تعلق قوته قوة أخرى، فعله يسبق قوله (نفس المسرحية آيات ٥٩٥ - ٥٩٩). يدير كل شيء ويوزن كل أمر بميزان حساس، ولا شيء يصيب البشر بفسير مشيئته (نفس المسرحية آيات ٨٢٢ - ٨٢٤). إنه هو نفسه الأرض والسماء، هو كل شيء وأكبر من كل الأشياء (شذرة ٧٠ ربما من مسرحية «بنات هيلوس»).

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه. ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحدانى أما الثانى فوثنى تعددى. فزيوس الذى يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام لجده فى البيت. التالى لهذا الوصف عاشقاً متياً بإحدى نساء البشر أى إيوا، وجداً لبنات داناؤوس

اللائق يمثلن دليلا ماديا على هذا العشق («المستجيرات» آيات ٥٢٤ - ٥٣٧). وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاججة الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسفي العصري. إذ من الخطأ اعتبار أيسخولوس مفكرا تقليديا أو سلفيا، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الديني. بل على العكس من ذلك فهو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغض أو غير محتمل لديه من التراث. وهذا لا يعنى بالضرورة أنه قد بذر الشكوك في وجود الآلهة أو في قدراتهم. ولكن زيوس ليس كما هو عند هوميروس حاكما هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يرتكب أفعال الظلم قط («حاملات القرابين» بيت ٩٥٧). هناك قانون كوني للعدالة، أو بعبارة أخرى ترتيب أخلاقي يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون «القدر» أو «القسمة» (Moir) أو المصير (Aisa) أو «العدالة» (Dike) أو حتى «الضرورة» (Anagke). وفي ظل هذا النظام الكوني للأشياء تأتي ربات الانتقام الإيرينيات كأدوات في يد العدالة تستخدم لعقاب الأثمين الظالمين. وهن يرتكزن في سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيوس تقع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذى يكلف ربات الانتقام بمختلف المهام التأديبية، كما أن ربة العدالة نفسها (Dike) هى إبنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة في «حاملات القرابين» (آيات ٣٠٦ - ٣٠٨) إلى هؤلاء الربوات أى الأقدار «أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة». وإذا كانت مسرحية «بروميثيوس» تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذى يجهل حتى معنى العدالة - فإن ذلك يمثل الاستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الانتقام وآلهة العالم السفلى يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد. ومن هنا فإن محاولة أيسخولوس رفع شأن زيوس هى خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسودوس لفكرة العدالة من قبل إلا أن أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهى جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و «طالما بقى زيوس

على عرشه سيعان المجرم الأثم» («أجامنون» آيات ١٥٦٣ - ١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلم ببعض الضحايا من الأبرياء شيء من آثاره الجانية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته والجريمة تولد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - كجزء من نظام العدالة الكوفى - هو منبع المساوية عند أيسخولوس. ولا غرو في ذلك فنحن الآن أبناء القرن العشرين بما فيه من تقدم تكنولوجى هائل نركز الإنتباه على العوامل الوراثية في طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شيء يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهم القدرة الأيسخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو احتفظ بنفسه ويصده خالصتين من الشر، طاهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة إلا في تربة صالحة أى في الميول البشرية الشريفة. ويوضح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح في الحوار بين كليتمسترا والجوقة بعد مقتل أجامنون («أجامنون» آيات ١٤٩٧ - ١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الأثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالي فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس وموليبيكيس هما اللذان جعلوا لعنة أبيهما عليها تنشط فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم في الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمسترا الزانية والتي قتلت زوجها وكذا أجامنون الذى ضحى بإبنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحربية هما اللذان دفعا اللعنة للتوارث في سلالة بيت أتريوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أورستيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه بيده ولم يعاقب، لأن ربات الإنتقام لا يعاقبن الطاهرين («الصفحات» آيات ٣١٣ - ٣١٥)^(٤١).

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة، ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلا يعيشون في الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آثمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته «إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أى أن الفعل الشرير هو

الذى يسبب الالم وكأنه الوالد الذى أحبه من صلبه، أما المنزل الذى يجب العدالة فيزدهر من جيل إلى جيل» («أجامنون» آيات ٩٥٠ - ٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا إذ قد يجران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمثل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس (pathei mathos)^(٤٧)، والمصيبة قد تعلم الحكمة («أجامنون» آيات ١٧٦، ٢٤٩ و«الصافحات» بيت ٥٢٠).

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين في التراجيديا، فهو أول من إرتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه «بعبارات سامية» على حسد قول أريستوفانيس (rhemata semna) في «الضفادع» (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذى تدور فيه أحداث مسرحياته، فهى إذن لغة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجامنون وپروميثيوس عن مستوى الإنسان العادى. ويستخدم أيسخولوس ألفاظا ضخمة من اللغة المعروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها نحت الكلمات المناسبة لمحتا. ولقد جمع الفقهاء حوالى ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منه وقالوا أن هذه الكلمات من إختراعه (hapax legomena)، لأنها لا ترد عنده سوى مرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهى عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حجم مميز ومؤثر. ويشبه ديونيسيوس الهاليكارناسى - الناقد القديم - كلمات أيسخولوس بالأسوار الكيكلوبية. أى الأسوار المبنية من الصخور الضخمة والسق بلخ من ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة بإسم الكيكلوبيس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنتوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الآخرون وزينوه بمختلف وسائل التزيين^(٤٨). وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المصقولة بعض الشئ أفضل سن الزخرف المصطنع فى أساليب الأدباء الأخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والمجاز فى مسرحيات أيسخولوس فهى تتدفق فى سلاسة ويسر، ولا يبدو من ورائها عناء المؤلف، بل تبدو وكأنها تلقائية. يصف

أيسخولوس غضب الإله فيقول «داس بقلعه الثقيلة أم فارس» («الفرس» بيت ٥١٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناؤوس كلاجئات «رفعت السماء ينهاها» («المستجيرات» ٦٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التي «تلقت النطحات من كل جانب وفي شراسة»، و«شدها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير». وفي الصباح «عريد البحر الإيحي فرحا بوافر الجثث» («أجاممنون» أبيات ٦٥٥ - ٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة في استخدام التشبيهات المركبة. هامي كاسندرا تمهد لنبوءاتها فتقول «نبؤى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جليلة نحو مشرق الشمس، لكي تجلب وهى تهب في وضوح النهار - كموجة البحر العارمة - متاعب تفوق متاعبها هسى نفسها» («أجاممنون» أبيات ١١٧٧ - ١١٨٥). وهذا الميل الأيسخولي نحو تعقيد وتداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعاً في أسلوب شكسبير الذي ربما ورثه عن سلفه الإغريق بطريق غير مباشر^(١٩). ويقترب الشاعران من بعضهما البعض أيضاً في استخدام بعض العناصر المتناقضة في التشبيه الواحد كقول أيسخولوس «لا أمل لهم في إنتراع أى شئ مفيد من شرارة عقلهم المتوهجة» («أجاممنون» بيت ١٠٣١)، وقوله «إنزى القصة في أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل» («حاملات القرابين» بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلوب («السبعة» بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام («حاملات القرابين» بيت ٥٧٦). أما أمواج البحر فهى في التشبيه الأيسخولي «لاينتهى لها ضحك» («بروميثيوس» بيت ٨٩)، ومقلمة السفينة «تثبت عينها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها» («المستجيرات» أبيات ٧١٦ - ٧١٨). أما شعلات النار التي تعلن أبناء عودة أجاممنون فهى في لغة الهجاز الأيسخولية «تطير فوق سطح البحر في فرح ومرح»، و«تسلم رسالتها إلى قم الجبال»، و«تقفز فوق الوديان وتمتد الحرس على الإسراع، وتفيض لحيثها النارية عبر الخليج السارونى، وتظل هكذا ساجدة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس» («أجاممنون» أبيات ٢٨١ - ٣١١). ومن البديهي أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديا يلبسها ثوباً جديداً. ويتميز أيسخولوس كذلك بتكرار بعض

العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضا من تأثير الموروث الملحمي.

ومع كل ما تقدم يمكن القول بأن التركيبة اللغوية عند أيسخولوس بدائية وبسيطة لا تزال. فهو ينتمى إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد الحيل البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جملة بسيطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإلحناءات أو التعرجات، ونعنى الجمل المساندة أو الإعتراضية. وحتى عندما يستخدم أيسخولوس جملا طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للإنتقادات وإتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس في «الضفادع» (أبيات ٩٢٦ - ١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجما عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التي تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير إهتمام بالربط أو بالتبرير، ودون أن تكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأن والمراجعة وإعادة الترتيب أو التنظيم. وهذا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلة والصور المتتابعة. لما بالننا بأن الأفكار المطروحة في إطار هذا الهجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغمضة مبهمة حتى في حد ذاتها. بيد أن هذا الغموض في أسلوب أيسخولوس - والذي يبالغ الدارسون في نقده أحيانا - ليس بلا مثيل في الأدب العاللي والإنساني، إذ يشترك معه في ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته في بعض مسرحياتها.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته ولمدة طويلة بعد مماته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس. وهذا ما نرى له إنعكاسا في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا لماما في مقابل تكرار إسم الشاعرين الآخرين كثيرا. والغريب أن أرسطو لا يذكر شيئا قط



شكل ١٩

الإيرينية (ربة الإنتقام) تساعد على قتل أيجيسثوس. ومعروف أن جوقة «الصالحات» لأيسخولوس تألفت من خمسة عشر فتاة يمثلن الإيرينيات. وهذا الإناء (شكل ١٨ و ١٩) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس



شكل ١٨

قتل أيجيسثوس على إناء، إستوحى هذا المنظر من «حاملات القرايين» لأيسخولوس

عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجح أن أرسطو رأى في أيسخولوس شاعرا عظيما ومؤثرا في تطوير التراجيديا، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتق به. وعندما يقارن ديون خريسوستوموس (فم الذهب) بين الشعراء الثلاث يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يوريبديدس. أما كوينتيليانوس فيصنف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشأنا من سوفوكليس ويوريبديدس. (٥١)

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم في صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثيني في الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا في الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة سلموس. وفي المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، واحتل المرتبة الثانية في القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرا لذلك في أعماله المسرحية. إذ كان وقورا وورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة في تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمي حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكليبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريقي الرومانى. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادى. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البطل الأتيكى ألكون (Alkon) وهو من أتباع أسكليبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يمننا الآن أن الورع الدينى عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebator). بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكليبيوس في منزله. وبعد موته قدمه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) ونوا له محرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التاج الذهبى من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان إختفائه. والجدير

وقد نقل عن القدامى قولهم إن سوفوكليس تعلم التراجيديات على يد أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئاً محددًا عن علاقة هذين الشاعرين ببعضهما البعض، وما إذا كانت قد جمعتها روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن تكون مقولة القدامى التي نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس فنياً في مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٦٨ في سن الثامنة والعشرين، بينما كان منافسه أيسخولوس في قمة مجده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين في ظل شعبية كورن الكاسحة. وكانت المنافسة بين الشاعرين الإغريقيين مثيرة إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان هذا النصر الأدبي نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجد والشهرة. واستمرت فترة إنتاجه المسرحي طيلة حوالي ستين عاماً دون كلل أو توقف. وفاز بالجائزة الأولى ثمانية عشر مرة في مهرجانات ديونيسوس بالمدينة، كما فاز بمهرجانات اللينايا كذلك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الثالثة - وهي في الواقع تعني الفشل - لم تك من نصيبه قط في حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل في بعض المسابقات فعلاً، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية «أوديب ملكاً» حيث هزمه فيلوكليس، الذي ربما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدعش في هذه الرواية أنها تعنى أن أروع مسرحيات سوفوكليس - شهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل في عصرها!

وتغطي حياة سوفوكليس فترة نشوء وازدهار ثم إنبهار الإمبراطورية الأثينية. إشتراك صبيها كما ذكرنا في إحتفالات النصر بعد موقعي سلاميس وسلاتايا (عام ٤٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاضم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبي تحت حكم بريكليس وبزعامته. وعاش سوفوكليس طويلاً ليشاهد بعينه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التي لحقت بسوطه أثينا في أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريقي تماماً عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطي أهم أحداث القرن الخامس الذهبي، فإن الشاعر لم

يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم في صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثيني في الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا في الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفي المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، واحتل المرتبة الثانية في القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرا لذلك في أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ووزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة في تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمي حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالبواب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكليبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذاتعة في العالم الإغريق الرومان. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادى. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البطل الأتيكى ألكون (Alkon) وهو من أتباع أسكليبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمننا الآن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقتة في معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلهة» (theosebstatos). بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلا بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه إستضاف إله الطب نفسه أسكليبيوس في منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) وبنوا له معرابا يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما إختفى التساج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان إختفائه. والجسد

بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته في مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكليا (Dekleia)، لأن الجيش الإسبرطي بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كما يروى - لهذا القائد وأمره بالسماح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة.^(٥١)

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكوستراتي وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفي سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سيكيون أنجب منها ولدا بإسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون هم ليوسثينيس وستيفانوس ومينيكليديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندنا بلغ سوفوكليس أزدل العمر وقع في فخ الغانية أرخيبي (Archippe) حتى قيل أنه ورثها كل ممتلكاته. وهذه رواية مشكوك في صحتها على أية حال، لأن القانون الأثيني لا يسمح بحرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لا يفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرفها ونعني القضية التي رفعها ضده ابنه يوفون متهما إياه بالسفه ومطالباً بأن يكون هو نفسه قياً عليه لكي يحول بينه وبين تبديد أمواله على أبنائه غير الشرعيين. ولكي يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألقى بعض الفقرات من «أوديب في كولونوس» التي كان قد إنتهى من نظمها تواء، فبرأته المحكمة من تهمة السفه على الفور، بعد أن سحرت أعضائها طلاوة شعره وأدهشتم حلالة البيان في نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة تحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة والسعادة التي أمضى فيها حياته من المهدي إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه «رجل محظوظ مات في سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى»^(٥٢). ويخبرنا أريستوفانيس في «الضفادع» (أبيات ٧٣ - ٧٩) أنه ظل حتى أواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة ابنه يوفون. وهي رواية قد تكون نسجت من وحي المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يوفون) وأوديب (ويقابل سوفوكليس) في مسرحية «أوديب في كولونوس». وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامى على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع رزيناً، ورضيناً. يصفه أفلاطون كإنسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحرراً من عبودية الشهوات الحسية^(٥٣). وهذا أمر يتفق فيه هذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذي وصف سوفوكليس في «الضفادع» (بيت ٨٢) بأنه

«عاش سعيدا ومات سعيدا» (eukolos). وهذه الرزاة في طبع سوفوكليس هي التي جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات عدة من دويلات أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو في «الضفادع» عند أريستوفانيس مثلا لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولية (أبيات ٧٨٦ - ٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس، فقليل إنهما تبادلوا التهم بالسرقه الأدبية. وبالفعل نجد تشابها فيما بين مسرحياتهما.^(٥٤) وإن دل كل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديا الثلاث ولا سيما بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام، بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد في «أوديب في كولونوس». صفوة القول أن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فيما يشبه النادى الثقافى.

وفي مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مرورا بطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بوادر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حصد النضج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص في تجاربهم شكلا ومضمونا. فعظمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئا جديدا، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والإبتكار قد يعتبر أقل شأنًا من أيسخولوس. بيد أن تعديلاته على التراجيديا تكتسب أهمية عظمى لأنها أعطت لهذا الفن طابعا جديدا. حتى أنه إذا قورنت إحدى مسرحياته بـ «الفرس» أو «السبعة» لأيسخولوس - وهما مسرحيتان قد عرضتا قبل ظهور تأثير سوفوكليس - لانتضح بما لا يسمح مجالاً للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمى إلى عالم آخر أكبر تطورا ونضجا من حيث الشكل وأعمق فلسفة وفكرا من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامى للتراجيديا هو الممثل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخولوس ووضع حدا للصراع على

الأولية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث في مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعني تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظراً لأن ممثلين اثنين فقط هما اللذان كانا يشتركان في الحوار فإنه كان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم بقدر كبير في الحوار نفسه، هذا ما كان في مسرح أيسخولوس. وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذي تشارك فيه الجوقة نادراً، بل أصبحت أغاني الجوقة نفسها أقل إسهاما في تطوير الحدث الدرامي مما كان عليه الأمر في المسرح الأيسخولي. وازداد حجم الحوار بين الممثلين وتشابكت الأحداث وتداخلت وتباعدت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذبا بالنسبة للجماهير. حقا أن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي أي استعمل الممثل الثالث في مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا المخترع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله إستغلالا كاملا. وكان سوفوكليس صاحب الإختراع هو أول من إستوعب واستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة ممثلون في وقت واحد.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد في «حاملات القرابين» (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوربستيس إلى أمه كليتمنسترا بالمشهد المقابل في مسرحية سوفوكليس «إليكترا» (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحا ومميزاً لفن كل من الشعاعين. في «حاملات القرابين» لا يشترك في حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسترا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره. أما في «إليكترا» فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر مما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامي رائع بينهما عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوربستيس. فكل منهما تمثل موقفا متناقضا مع الآخر، وكل منهما تعبر عن رد فعل يغاير الآخر. فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير في الإنتقام من أعدائها قاتلي أبيها، أما كليتمنسترا وإن تحسرت بعض

الشيء على فقدان الإبن تحس بالنشوة لأنها ستخلص من الخوف أن يتتقم منها. حقا إنه لمشهد رسم خيوطه سوفوكليس ببراعة درامية نادرة لم يسبق للتراجيديا عهد بها، ولاسيما إذا وضعنا في الاعتبار المفارقة المأساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمسترا على أبناء موت أورستيس يقوم على غير أساس، فهي ببساطة أبناء ملفقة.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على إستغلال وجود الممثل الثالث أفضل إستغلال، ونعني «أوديب ملكا» بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب وبوكاستي لقصة الرسول القادم من كورنثه بأبناء موت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألقى في العراء فوق جبل كيثايرون طفلا رضيعا ويأمر من والده، ويسعد أوديب بذلك ظنا منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذي طال سعيه إليه. بيد أن أمه بوكاستي التي تقف إلى جواره لها رد فعل مخالف، إذ كلما مضى الرسول في قصته إزدادت هي يقينا بأن أوديب هو إبنها الذي صار الآن زوجها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامى غاية في الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والسراعى الطيبى المسن بعد ذلك - تثير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب في البداية على الأقل إستغراقا في آماله ونشوته من ناحية، وتعمق الهوة بينه وبين أمه بوكاستي التي تزداد غوصا في الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى أنها بعد أن تفشل في ثني أوديب عن المضي في إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تمضى لتنتحر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التي أصاب بها سوفوكليس هدف الأصالة والإبتكار في أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية، وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها (drama pros drama). وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برعاية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيانها المستقل. ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير الجذرى في فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال الممثل الثالث الذى أدى إلى تعقيد

الأحداث الدرامية في المسرحية السوفوكلية. ذلك أنه في هذه الحالة لو امتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لإزادات الأساطير غموضا ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحا بيد أن السبب الرئيسي برأينا هو إختلاف الرؤية المساوية عند كل من الشاعرين. فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثه عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهى الرؤية التى من وحيها نظم أيسخولوس مسرحياته الثلاثية، متتبعا هذه اللعنة من جذورها فى الماضى البعيد إلى فروعها فى الحاضر والمستقبل القريب. ولعل من الأسباب المهمة لتخلى سوفوكليس عن البنية الثلاثية فى الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتمال فى الشكل. إنه كفنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها. ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبنى نظام البناء الثلاثى المسرحى لتوافرت لديه فرصة أوسع من حيث الزمان والمكان لتطور الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بذلك من أجل الجمال والكمال الفنيين.

ولقد مارس سوفوكليس التمثيل بعض الوقت، شأنه فى ذلك شأن بقية شعراء التراجيديا الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك ليعيب فى صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدي الأدوار الثانوية، أو لم يظهر فى عروضه كراقص أو عازف على القيثارة. وهو بالطبع المسئول عن العرض المسرحى ككل، فهو الذى «أخرج» مسرحياته كبقية الشعراء. ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثني عشر إلى خمسة عشر، وهو أمر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير فى أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجي فى الموسيقى، وأدخل العصا التى تعلوها إنحاءة ما ويجملها أكثر الشخصيات وقارا. وإستخدم الأحذية البيضاء يتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة فى بعض الأحيان. وقد تبدو هذه التغييرات أمورا صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهتمام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحى من حيث الشكل الخارجى.

وتعزى إلى سوفوكليس ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة^(٥٥)

سوى سبع مسرحيات فقط.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس
الموجودة* والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Alexandros حشد الاخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e Syndeipnoi satyroi عشاق أنخيلليوس (ساتيرية)	Kypria القرصية
Achilleos Erastai satyroi المطالبة بعودة هيليني	
Helenes Apaitesis زواج هيليني (ساتيرية)	
Helenes Gamos satyrikos	
Iphigenia إفيجينيا	
Krisis satyrike التحكيم (ساتيرية)	
Mysoi الميسيون	
Nauplios Katapleon ناويليوس مبحرا	
Odysseus mainomenos أوديسيوس مجنوناً	
Palamedes بالاميديس	
Poimenes الرعاة	
Skyrioi أهل سكيروس	
Telephos Satyrikos تيليفوس (ساتيرية)	
Troilos ترويلوس (الطروادى الصغير)	

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Phryges	الفريجيون Ilias الإلياذة
Aithiopes e Memnon	الأثيوبيون أو ممنون Aithiopsis الأثيوبية
Aias Mastigophoros	أياس حامل السوط* Mikra Ilias الإلياذة الصغيرة
Dolopes	الدولوبيس (شعب في تساليا)
Lakainai	الإسبرطيات
Philoktetes	فيلوكتيتيس*
Philoktetes en Troia	فيلوكتيتيس في طروادة
Phoinix a	فوينيكس (أ)
Phoinix b	فوينيكس (ب)
Aias Lokros	أياس اللوكري Iliou persis حصار طروادة
Aichmalotides	الأسيرات
Antenoridai	أبناء أنتينور
Laokoon	لاؤوكون
	حاملو (حاملات) الأفاع (الأنابيب)
Xoanephoroi	
Polyxene	بوليكسيني
Priamos	برياموس
Sinon	سينون
Aigisthos	أيجيستوس Nostoi ملاحم العودة
Aletes	أليتيس (ابن أيجيستوس من كليتمسترا)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Andromache	أندروماخي
Hermione	هيرميوني
Eurysakes	إيوريساكيس
Elektra	إليكترا*
Erigone	إريجونى
Klytaimestra	كليتمسترا
Nauplios pyrkaeus	ناوبليوس محترقاً
Peleus	بيليوس
Teukros	تيوكروس
Tindareos	تينداريوس
Phthiotides	بنات فثيا
Chryses	خريسيس
Nausikaa=Plyntriai	ناوسيكاء (الغاسلات)
Phaiakes	الفاياكيس
Euryalos	يوريالوس
الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح Niptra e Odysseus akantoplex e traumatias	Telegoneia
Oidipous tyrannos	أوديب ملكاً*
Oidipous epi Kolono	أوديب في كولونوس*
	Oidipodeia
	الأوديبية

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Amphiareos Satyrikos Antigone	Amphiareos Satyrikos (ساتيرية) أنتيجوني* Thebais الطيبية
Alkmeon Epigonoï - Eriphyle (Oineus?)	Alkmeon ألكميون الخلفاء : إرفيلي (أوينيوس ؟) Epigonoï الخلفاء Epigonoï - Eriphyle (Oineus?)
Trachiniai	Trachiniai بنات تراخيس* Oichalias Halosis فتح أويخاليا
Dionysiakos Satyrikos	Dionysiakos Satyrikos (ساتيرية) الديونيسي
Athamas a Athamas b Amykos Satyrikos Kolchides Lemniai Pelias-Rhizotomoi Skythai Tyro a Tyro b Phineus a Phineus b Phrixos	Athamas a (أ) أثاماس (أ) Athamas b (ب) أثاماس (ب) Amykos Satyrikos أميكوس (ساتيرية) Kolchides بنات كولخيس Lemniai بنات ليمنوس Pelias-Rhizotomoi بيلياس : مقتلعوا الجذور Skythai أهل سكيثيا Tyro a تيرو (أ) Tyro b تيرو (ب) Phineus a فينيوس (أ) Phineus b فينيوس (ب) Phrixos فريكسوس
	Argonautika أسطورة السفينة أرجو

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Akrisios	أكرنسيوس
Andromeda	أندروميذا
Atreus e Mykenaiai	أثريوس أو نساء موكناي
Danai	بنات داناؤس
Thyestes en Sikyoni	ثيستيس في سيكيون
Thyestes deuterus	ثيستيس مرة ثانية
Inachos Satyrikos	إيناخوس (ساتيرية)
Larisaioi	أهل لاريسا
Oinomaos: Hippodameia	أوينوماؤس : هيبوداميا
Amphitryon	أمفيتريون
Herakles en Tainaro e Herakleiskos Satyrikos.	هرقل في تاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية)
Aigeus	أيجيوس
Daidalos	دايدالوس
Thamyras	ثاميراس
Ixion	إكسيون
Iobates	يوباتيس
Hipponous	هيپونوس
Kamikoi-Minos	كاميكوي أو مينوس
Kedalion Satyrikos	كيداليون (ساتيرية)
Kophoi Satyroi	الكفم (ساتيرية)
Manteis e Polyidos	العرافون أو بوليدوس

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمى	
Meleagros	ملياجروس	
Momos Satyrikos	موموس (ساتيرية)	
Niobe	نيوبي	
	بانديورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)	
Pandora e Sphyrokopoi Satyroi		
Salmeoneus Satyrikos	سالونيوس (ساتيرية)	
Sisyphos	سيسيفوس	
Tantalos	تانتالوس	
Eris	إريس	مصادر غير مؤكدة
Eumelos	إيوميلوس	
Iberes	إيبيريس	
Iokles	يوكليس	
Ichneutai	مقتفو الأثر (ساتيرية)	
Mousai	الموساي (ريات الفنون)	
Tympanistai	قارعات الطبول (الدفوف)	
Hybris Satyrike	هيبريس (ساتيرية)	
Hydrophoroi	حاملو (حاملات) الماء	

ومن الملاحظ أن حوالي ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملحم الطروادية والطيبية. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذي إتبعه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلي للدراما وهي التي إستقى منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشتق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملاموسا بأساطير

مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التي عاش بها أي أتیکا بصفة عامة، في حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التي تدور حول ثيسوس وفائديرا وإيون وتيربوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتريوس وثيستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقرب من كل ما هو آدمي. لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسي، وكل تلك الأساطير هي التي ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا أن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل «نيوبي» و«ثاميراس» و«تريبتوليموس» تعالج مثل هذا النوع الأيسخولي من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة في إنتاج سوفوكليس الذي تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حياته المسرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمي إلى مراحل حياته المختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التي وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعا نمطا واحدا من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع. ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخولية في التأليف المسرحي. أي قلة في تعقيد الحدث ووفرة في عنصر السرد وغازرة في الغنائية. وهذا ما يظهر حتى من الشذرات المتبقية من المسرحيات التي لم تصلنا. أما في تلك التي وصلتنا كاملة فيبدو جليا التقدم الكبير الذي حققه الشاعر في فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفي الواقع يمكننا أن نقول في شيء من التعميم أن الحبكة الدرامية السوفوكلية تقف في منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة المشابكة في بعض اتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر. ذلك أنه إذا قورن الحدث الدرامي السوفوكلي بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراء وتنوعا، إذ توسعت الأساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينما بقيت الخطوط العريضة في هذه الأساطير كما هي عليه في الموروث الملحمي والأسطوري، فإن الصورة الكلية قد

تغيرت لأنها ملكت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كما نجد في التراجيديا الحديثة. بيد أن هناك فارقا رئيسيا هو أننا في المسرح الحديث ننجذب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذي يغذى فينا الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة مجهولة تماما ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلا فيما يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم على معرفة الكثير عن النهاية قبل وقوعها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مسرحياته - وكذا مسرحيات الشعراء التراجيديين الآخرين - تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لادرنا كيف أن إنباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ينصب منذ البداية على تطوير الشخصية واستنباط المعنى الأخلاقي للحدث الدرامي. ولعلنا بذلك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يظنون أن جمهور المسرح الإغريقي كان ضحية الإيهام المسرحي بحيث بسدا وكأنه منوم تنوعا مغناطيسيا^(*). المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساسا إلى الإبهام بل لإحداث التنوع في رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة في ذلك بين الشاعرين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أورستيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. ففي «حاملات القرايين» لأيسخولوس يعود أورستيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإيكترا وصومحباتها. وبعد ذلك لا يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريبا اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إيكترا وأخيها. ثم ينسحب أورستيس المتنكر كأجنبي قادم من فوكيس، ويخدع كليتمسترا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله في القصر. في هذه الأثناء ترسل المريية لإحضار أيجيسثوس الذي يقتله أورستيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمسترا محاولة الهرب فيلاحقها أورستيس، ويدور بينهما حوار قصير ينتهي بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أورستيس واقفا إلى جوار الجثتين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس في مسرحيته «إيكترا» من أحداث فرعية تثرى الحدث الدرامي وتضيء جوانب مختلفة من الشخصيات التي تقوم بهذا الحدث.

والإضافة الأولى تتمثل في إستحداث شخصية الخادم أى المرز المسن - حيث يتيح ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إليكترا وهو جانب الحنان والود - وخريسوثيميس وهى فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهى إذن تأتى هنا كالنقيض الشارح والمؤكد لشخصية أختها إليكترا المتميزة بالشجاعة والإقدام. واستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة أى الأكذوبة الملققة عن موت أورستيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هناك المشهد الذى تروى فيه قصة موت أورستيس لكليتمنسترا وإليكترا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى الذى تعبر فيه خريسوثيميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمل بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أورستيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ، ينقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحرك أورستيس متأثرا بمجزئها ويكشف لها عن حقيقته.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدك الذى دار بين الأم وإبنتها حيث وجدت فيه إليكترا فرصة للتنفيس عن ما كبته فى نفسها من مشاعر الحقد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسترا وغدرها. ولعله من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد إستطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة والتى تتوالى فى مشاهد متتابعة وسريعة. وكل ذلك يحدث دون أن يخفى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تتجه إليها الأحداث.

يبد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السير فى نفس الإتجاه وتكتيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد. أما ما عدا ذلك فيأتى فى المرتبة الثانية كشيء ثانوى. فالشخصيات الصغرى تلور فى فلك الشخصية الرئيسية، بل إن وجودها أصلا يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية المحورية، وبالتالي تأكيد المغزى المساوى فى معاناتها. ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا أية أمور جانبية أو نعم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسى للكتابة المسرحية. ففى

مسرحية «إليكترا» على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التي أحدثها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامي واضحة ويبقى الهدف الرئيسي بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيسثوس وكليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هي الأكثر ظهورا وتأثيرا أي إليكترا. حتى أن الشخصيات الأخرى تأتي وتذهب أو تدخل وتخرج بينما تظل إليكترا في معظم الوقت واقفة أمامنا على المسرح، تؤنّب هذا وتغضب من ذلك، تياس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هي المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هي السمة الرئيسية في كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت في الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث في مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شيء يحدث دون سبب منطقي أو تبرير درامي كاف. بل يبذل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج الممثلين، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراعته في التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية وبحبها حبكة جيدة، بحيث أنها تحمل نفسها بنفسها أي بصورة طبيعية دون تعسف، فيما عدا مسرحية «فيلوكيتيس» التي لجأ فيها إلى تدخل إلهي خارجي لحل عقدها، وهذا ما سنعود إليه في حينه.

يعتق سوفوكليس بالأحداث الأسطورية التي يعرضها على المشاهد في مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامي ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التي لا يمكن تصديقها إن حكنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامي في مسرحية «أوديب ملكا». ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهداتها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التي سبقت هذا الحدث الدرامي المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيما فشل فيه الهدثون والمعاصرون ممن قلده أو عارضوه في هذه المسرحية موضوع حديثنا، ومنهم كورن وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم^(٥٧) وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريرا عقلانيا لأحداث الأسطورة التي وقعت قبل بداية المسرحية، فلم يحققوا شيئا

سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التي لا تقبل التصديق. وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة في وصفه للأحداث التي تقع خارج نطاق المشهد المعروف بطريق السرد. فهذا ما فعله أيضا في مسرحية «بنات تراخيس» حيث يتحدث عن رحلة يومين على أنها وقعت في ظرف بضع ساعات. وفي مسرحية «أنتيجوني» يذهب كليون لينهى مراسم دفن بولينيكيس، بدلا من الإسراع لإنقاذ حياة أنتيجوني نفسها كما يستوجب المبدأ القائل بأن الحسى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسبب في ربط الأحداث التي لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمرا عاديا في التراجيديا الإغريقية.

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى لم يستغن تماما عن تقنية السرد الملحمى. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سيظل موجودا في المسرح وحتى نهاية تطوره. ولكن هذا العنصر يتخذ في مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى أنه سيقصر على دور الرسول الذى يأت دائما إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التي وقعت خارجه والتي لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث في «أوديب ملكا» و«أوديب في كولونوس» و«أنتيجوني» و«بنات تراخيس». أما في المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و«فيلوكيتيس» و«إليكترا» فإن عنصر السرد يعكس الأسلوب الأيسخولى القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمى كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها - من حيث الحبكة الدرامية - ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد أن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصرى، لأنه يخاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد في رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق في تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيسثوس لجثة كليتمنسترا («إليكترا» آيات ١٤٥٨ - ١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية - كما يفهم من المشاهد - ينهض دليلا على تمتعه بقدرة تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا

هو المشهد الختامي في مسرحية «أياس». ففي منتصف المكان يرقد البطل الهمام أياس مسجى، ويجواره تركع الشخصيات الصامتة أى زوجته وإبنة، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلوس الغاضبان والمتجادلان في عنف حول قضية الدفن. إنه المشهد رائع حقا تتوسطه مجموعة صامتة تلتف حول جثة هامة ومن حولهم يتجادل المتجادلون في صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطورا ملموسا في دور الجوقة عند أيسخولوس فيما بين «المستجيرات» و«الأورستيا»، فإن الجوقة في مسرح سوفوكليس الناضج تتميز بعدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورها عند سوفوكليس - أو على الأقل في مسرحياته الباقية - ثابتا ومحددا له معاللة الواضحة والمستديمة، بحيث يمكن إعتبارها النموذج الأكمل للجوقة في المسرح التراجييدي الإغريقي برمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه^(٥٨). لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم يعد إشتراكها في الحدث الدرامي يؤدي إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت في «أوديب في كولونوس» قد حاولت منع قسوة كريون، وساعدت في «فيلوكيتيس» على إلهام حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا عما تفعله الجوقة في «المستجيرات» أو حتى في «الصفاحات» لأيسخولوس؟. ولقد ترتب على ذلك أن أغاني الجوقة عند سوفوكليس لا تعكس الإنفعال الشخصي العنيف بل التفكير العميق. فهي لا تندفع في هلع هستيري قط كما حدث في «السبعة ضد طيبة» عند أيسخولوس. وهي لا تصل إلى حد اليأس التام كما هو الحال في «الفرس» الأيسخولية، ولا تتورط في أعمال الانتقام كما في «الصفاحات» لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد إبتعدت الجوقة السوفوكلية بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي، وإحتلت مركزا أقرب إلى الوسيط المحايد الذي يحافظ على التوازن بين مختلف الإتجاهات والنزعات في هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دورا مزدوجا. فهي بطبيعتها وطبيعة الدور الذي تقوم به في الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها من هذا الجانب تؤدي دورا يختلف بعض الشيء عن الأغاني التي تغنيها والتي بالقطع لها وظيفة أخرى. ومثل هذا التباين بين شق وظيفة الجوقة - أى الجزء الحواري والجزء الغنائي في دورها -

يمكن أن يكون من تأثير أيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه كشيء متعمد. فالجوقة السوفوكلية المشاركة في الحوار تمثل الإنسان العادى في مقابل الكائنات البطولية التى يلعب الممثلون الآخرون أدوارها. فهى إذن جوقة لا أئسر للمنازية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنباً إلى جنب مع نقاط التآلق في شخصية الإنسان الذى يظل مع ذلك مواطناً محترماً. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تظهر بمظهر من يتمتع بحكمة فائقة أو بعد النظر الخارق أو نفاذ البصيرة. ومثل هذه الجوقة يمكن أن تقع في الأخطاء ومن السهل على الآخرين خداعها، كما فعل أياس عندما تظاهر بالندم في المسرحية المسماة بإسمه (بيت ٦٩٣ وما يليه)، وكما استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة في «بنات تراخيس» (آيات ٥٨٨ - ٥٨٩). وتتورط الجوقة نفسها أحياناً في بعض الخيل الخبيثة، كما حدث في «فيلوكيتيس» (آيات ٥٠٧ - ٥١٧، ٨٢٣ - ٨٦٥) حيث تحث نيوتوليموس على خداع البطل الذى تحمل للمسرحية إسمه عنواناً.

بيد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالآلهة وتحشى غضبهم وتحض على الاعتدال والقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كبرون في «أنتيجون» (آيات ١٣٤٨ - ١٣٥٣). وهى مخلصه للأصدقاء وتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيطه التى تتميز بها. والجوقة السوفوكلية لا تكف عن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تتردد في مواساة إليكترا في المسرحية التى أخذت عنوانها من إسم هذه البطلة (آيات ٣١٠ - ٣١٤) قبل أن تتأكد من غياب أيجيسثوس. ومع أن الجوقة في مسرحية «أنتيجون» تؤيد البطلة من أعماقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (آيات ٥٠٤ - ٥٠٩)، بل تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو إسمى الغايات. وتقول هذه الجوقة في نفس المسرحية (آيات ٨٧٢ - ٨٧٤): «قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الحكام أحق بالطاعة والولاء». ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيراً ما تظهر مذنبه تتأثر بسهولة وتغير مواقفها بناء على كلمات آخر المتحدثين. فهى لا نصر على موقف معين لها ولا تتخذ لنفسها رأياً ثابتاً. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيراً ما تقول ما معناه أن كلا من

الجانبيين على حق أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشيء. وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة فلن نجد أفضل مما يحدث في مسرحية «إليكترا». فبعد أن يئست البطلة من عودة أخيها أوربستيس عرضت على أختها خريسوثيرميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الانتقام إعتادا على نفسها. فترتعد خريسوثيرميس لمجرد هذا العرض الجريء، لأنها تفضل العيش في تواضع وأمان على الطموح في تحقيق الأجداد، وتتوسل إلى إليكترا أن تخضع لحكم الضرورة. وفي البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (أبيات ١٠١٥ - ١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الأختان وتشرع الجوقة في الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفها، فهي تنحى باللائمة على خريسوثيرميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إليكترا لإخلاصها واستعدادها للتضحية بنفسها في سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة السماء (أبيات ١٠٥٩ - ١٠٩٧).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة في المسرح الإغريقي تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا في هذه الحالة لن نجد شاعرا قد استطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجاح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة في مسرحه تذوب في خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوي للمسرحية بل يزيده جمالا وسحرا. فهي في الأجزاء الحوارية تلعب دور التقيض الشارح للأبطال، فبضعفها تؤكد عظمتهم وتسدبذبها تثبت حزمهم وحسمهم. أما أغانيها فهي نغمات جادة ووقورة تأتي كلوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإنفعال والعنف. وهي بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضيء جوا غنائيا ممتعا على المسرحية كلها. ولا يسعنا في نهاية حديثنا عن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال «ينبغي على الجوقة أن تلعب دورا كدور أحد الممثلين، وأن تشكل جزءا من الكل وتشارك في الحدث كما عند سوفوكليس لاكما عند يوريبيديس»^(٥٩).

لقد استهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الألوهية والبطولة إلى المستوى البشري الذي يظل مع ذلك مثاليا وقحما. وتحقيق هذا الهدف

السوفوكلي على نحو ملموس في مسرحياته الباقية، التي نجدها وقد استبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جميلة وقريبة من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمى حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتمام الجمهور أو تشغلهم عن متابعة أحداث القصة المثلثة أمامهم. وهذا لا يعنى أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعي - كما يزعم البريختيون المحدثون^(١١) - وكل ما حدث هو أن القضايا التي إحتلت مركز الصدارة في مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقدمت الشخصيات الأدمية لتشغل مركز الدائرة وهي واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هي الهدف الرئيسي والموضوع الأساسى للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها في نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف الأدمية. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية في مقابل شخصيات أيسخولوس الذين بشهون، سلالة العاقلة ويتمون إلى جنس بروميثيوس. وهذا أمر كان له إنعكاسه الملحوظ في اللغة المستخدمة عند كل من الشاعرين. فلغة أيسخولوس - كما رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - التي ستعرض لها بعد قليل - فتجمع بين القوة والجمال، البساطة والسمو في آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل في مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التي شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدتها أصبحت كلها في خدمة هدف رئيسى واحد هو رسم الشخصية (ethopoiesis). وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح في تقديم شخصية يملكها هذيان رباتى كما في كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفتاكة كما في ميديايوربيديس. ولكنه برع في رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا في روح الإنسان وقلبه على نحو من الجمال لم يسبق له مثيل. وبلغ من براعة سوفوكليس في هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا في بيت واحد من الشعر. ولذا نجد مسرحياته مليئة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعانى والغزير من الصور، التي تكشف

التقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجدير بالذكر أن مثل هذه العبارات المحكمة والبليلة - كتلك التي يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصي في كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الادمية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كما يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى أننا من النادر أن نلاحظ تكرارا في شخصياته. حقا إن شخصيتي خريسوثيرميس واسميني تكادان أن تكونا نموذجا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى في مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية في مسرحيتين أو أكثر، نجد فيه تغير فيها ويعدل على نحو جلدري. فكريون عنده يظهر في ثلاث مسرحيات وفي كل مرة يتمتع بشخصية مخالفة للأخرى. ففي «أوديب في كولونوس» نجد كريون هذا وغدا شريفا، غليظ القلب. إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدي مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان هذا الملك الأعمى الشريد من بنتيه. أما في «أنتيجوني» فنجد كريون متعصبا دون أن يعدم بعض الصفات الطيبة، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر سجين مركزه الاجتماعي والسياسي كرجل دولة متمت، ولا يستوعب المغزى البطولي لموقف أنتيجوني. إنه يخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة. أما في «أوديب ملكا» فكريون إنسان بمعنى الكلمة الكامل، حتى أنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت في غريمه ويبدل أقصى ما يستطيع في سبيل أن يخفف عنه وطأة ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، ولكن الإنسان عنده يظهر في صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التي سنجدها بعد ذلك عند يوريبديدس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات آدمية تعاني من الإنفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، مما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضعي وخسيس. قلما نجد وغدا في مسرح سوفوكليس، فكريون في «أوديب في كولونوس» يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر. وحتى الشخصيات الخبيثة عند

سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف في الطموح، ولكنها لاتصل قط إلى الدناءة أو الجبن المرذول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه «يرسم البشر كما ينبغي أن يكونوا، أما يوريديس فيصورهم كما هم (في الواقع)^(١١)».

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامي يقف في ظل أيسخولوس المعلم الأخلاقي، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامي نفسه في كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيما بينهما، أي أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدي ذلك إلى تعميم المحتوى الفكري للعمل الفني، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية من حيث المغزى الأخلاقي. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة في هذه اللوحات مقترنة بقوانين العدالة والنظام الإلهي الخالد. يكمن في خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها الملتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر هذه الصورة لابد من أن تكتسب فخامة وتأثيرا غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاقي في مسرحيات سوفوكليس ليس عريضا بنفس الدرجة التي هو عليها عند أيسخولوس، إلا أنه لا يبدو طفيليا في إطار مسرح سوفوكليس. وإذا اعتبرناه ثانويا علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذي أراده أن يكون ضمينا وليس سافرا أو مؤكدا. صفوة القول أن المضمون الفكري والأخلاق يصبغ المسرحية السوفوكلية ككل بتأثير غير مرئي ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمنا أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيقي من الدين والأخلاق ليس أمرا سهلا، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى في الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصي تصويري وتقليدي. حقا إنه يعامل هذه الأساطير بكل إحترام ويتحدث عن الآلهة بكل ورع، فهذه الآلهة هي التي لا تزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبؤة أبوللو هي التي تنبأت بمصائب لايوس وأوديب، وهي التي

حسب أوربستيس على الإنتقام. والربة أثينة هي التي دبرت خطة سقوط آيأس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكي يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة («أوديب في كولونوس» آيات ١٠٠٦ - ١٠٠٧). ومع ذلك فإن الإنطباع العام الذي يخرج به يختلف تماما عن إنطباعنا بالنسبة لمسرح أيسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادي البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يخدشها إلا أنه يتخطاها. ويشارك سوفوكليس مع أيسخولوس في الاعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم. بل هي موجودة في كل زمان ومكان دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط. («أنتيجون» آيات ٤٥٣ - ٤٥٧). إنها قوانين «مولودة في أعلى السماء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم» («أوديب ملكا» آيات ٨٦٥ - ٨٧٠). وترادف هذه القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا «الطهارة الخاشعة قولاً وفعلاً» («أنتيجون» بيت ٤٥١، «أوديب في كولونوس» بيت ١٣٨٢). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر بل على قلوب البشر وفي ضمائر الناس («أنتيجون» بيت ٤٥٤ agrapta theon nomina). ولذلك فهي تكشف للبعض وتحجب عن الآخرين. أنتيجون مثلا تعرفها وتستوعبها، أما كربون فهم أصم لا يسمع نصائحها. وغالبا ما تصطدم هذه القوانين السهاوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعية، وبالطبع تخرج الأولى دائما منتصرة. أما الذي يعصى أمرها مثل كربون فيعرف ولو بعد فوات الأوان أنه «من الأفضل السير على نهج القوانين التي وضعتها السماء إلى النهاية» («أنتيجون» بيت ١١١٣ - ١١١٤).^(٦١)

وجنبا إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدير الكون. إنه زيوس الذي يبدو أحيانا عند سوفوكليس في صورته التقليدية، وأحيانا أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفي كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذي يشرف على تنفيذ قوانين السماء ويصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تمهل ولكنها لا تمهل قط إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجرون ما هو إلهي إلى ما هو شرير («أوديب في كولونوس» آيات ١٥٣٦ - ١٥٣٧). ويلتق سوفوكليس

في ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلا بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئى عند سوفوكليس لا يعنى دائما من المأساة، بل ولا يجسد الشواب المناسب ولا تحميه براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيرا ما يصيب من لا ذنب له. ها هى أنتيجونى تعان مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السماء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمنا باهظا لذنوب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثليين أمثلة أخرى كفيلوكيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أى توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك قط. حقا إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السهوية، وهذا ما شغل أيسخولوس بالدرجة الأولى. أما عند سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحيانا بلا ذنب كجزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنهه قوانينه. فضلا عن أن هذه القوانين غامضة بطبعها يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئا لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شذرة ٨٣٣). فقد الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضى ساعات إزدهارهم بسرعة هائلة، وتتساقط أعمارهم بسهولة تساقط أوراق الشجر، ومن الحق التدبير للغد البعيد («بنات تراخيس» بيت ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية، ولو أنه من العسير على الإنسان تفسير هذه القوانين، وما عليه إلا أن يقدها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمل به («فيلوكيتيس» بيت ١٤٤٠). أى أن ما يفيد الإنسان بحق فى عالم سوفوكليس هو الخشوع للآلهة، والإعتدال فى العيش، والتواضع. تقول الربة أثينة لأوديسيوس فى مسرحية «أياس» (أبيات ١٢٧ - ١٣٣) «من الآن فصاعدا لا تفه بأى كلمة نابية تسيء للآلهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيما أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفى لقلب السعادة الأدمية رأسا على عقب. والآلهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر».

يقول أياس سوفوكليس «كل يوم من أيام حياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا

من ممانا» («أياس» بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة في «أوديب ملكا» (آيات ١١٨٦ - ١١٩٢) «ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يبدو الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)». والجوقة هي التي تقول أيضا في «أوديب في كولونوس» (آيات ١٢١٥ وما يليه) «من الأفضل أن لا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل بأقصى سرعة بمكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء». ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقوال دليلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان كاملا، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولا سيما تحليه بروح السكينة وتمتعه بالسعادة في حياته ومماته كما سبق أن ألقينا. بل إن أبطاله - لاسيا أياس وأنتيجون - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. وبغض النظر عن الأسى والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة في الأدب المسرحي بعامة. وهي في العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينما بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفي مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين إزدواجية مشيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجي يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخفي أو الداخلي الذي يفتن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد إزدهر هذا الأسلوب الساخر في المسرح الإغريقي التراجيدي، وساعد على ذلك قيام هذا المسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جمهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيماءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد بزَّ جميع شعراء التراجيديا الإغريق في روعة وطرافة السخرية أو المفارقة التراجيدية التي سادت مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمسترا أيسخولوس زوجها أجاممنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينما هي في الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستغتاله هي نفسها ويعون من عشيقها. تقول كليتمسترا عندما تأمر بأن

يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن «العدالة قد قادتة إلى منزله بعد أن كان الأمل في عودته مفقودا» (أيسخولوس «أجاممنون» آيات ٩١٠ - ٩١٣). وهى بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهو درس يشمل أيضا المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلا. وقد نجد مثل هذا النوع من المفارقات التراجيدية في مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضاف عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والممثل أحيانا - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمسترا في مسرحية «إليكترا» وعاد أيجيستوس متثشيا بعد أن سمع أنباء موت أورستيس - وهى أنباء ملفقة - يدخل القصر ويسرى جثة على الأرض. فيفرح ظنا منه أنها جثة أورستيس، بينما هى فى الواقع جثة عشيقته الحبيسة كليتمسترا التى قتلها أورستيس نفسه. وعلينا أن نتصور مدى السخرية فى الحوار الذى يدور بينه وبين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإثارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضع السخرية فهو مثلا لا يرى ما يتهدهه من خطر ولا يستوعب كل ما يقال أو يفهمه بطريقته الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل هذه الشخصية التى ربما تستهدف ظاهريا بث التفاضل وتخفيف الآلام تغوص بنا فى الجراح إلى الأعماق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهة، والبهجة التى ينغمس فيها من جهة أخرى. وهى بهجة قد نجعلنا نبسم وقلبنا ملء بالأسى والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخائق والغموض المحيط بالموقف ككل. وفى مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقوى من أية كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السوفوكلى من المفارقات التراجيدية^(١٣) لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعا فى المسرح الحديث، ولكن يوربيديس قد أتقنه ولاسيما فى «عابدات باكخوس» كما سنرى.

ومن بين كافة مؤلفى المسرح القديم والحديث لا يوجد من يستطيع بحسرة سوفوكليس فى براعة إستخدام هذا الأسلوب الساخر فى الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد

من المؤلفين القدامى والمحدثين في تصوير عجز الإنسان وقصر نظره كما فعل سوفوكليس معتمدا على مثل هذه المفارقات. ها هو آياس يقف وسط أشلاء الأغنام التي ذبحها تروا ظنا منه أنها القواد الأغر يق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعي يتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلا أنه قد إنتقم شر إنتقام من غرماثه. ومثل هذه الحالة التي تردى فيها هذا البطل الهمام تزيد من إشفاقنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التي ينطق بها، ولاسيما عندما يخاطب الربة أثينة وينعدها بأنه «سيزين معبدها بأسلاب ذهبية في مقابل المجد الذي حققه (بهذه المذبحة المخزية)» («آياس» أبيات ٩١ - ١١٧). بل تعتبر السخرية التراجيدية هي السمة الغالبة والمحور الرئيسي للحدث الدرامي في مسرحيتي «بنات تراخييس» و «أوديب ملكاً». ففي المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانيرا وما يقع لها بالفعل.

أما في «أوديب ملكاً» فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية مترعبا على قفة المجد مزدهرا حظه، تحيط به جماهير شعبه راحة متوسلة، ويخاطبه الكاهن قائلًا «يا أحكم الناس في التعامل مع صروف الدهر وما تأتى به أقدار السماء» («أوديب ملكاً» أبيات ٣٣ - ٤٣). هذه هي حالة أوديب في المسرحية التي يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التي تنتهى نهاية مؤلمة إذ بعد وقت قصير ستبتطش السماء بهذا الملك الجبار وتهوى به إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف في نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشرى. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والإنتقام منه، لأن هذه المسألة «لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمه شخصيا»، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المتمثلة في قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستي إنه طالما تعيش أمه - وهو يعنى زوجة ملك كورنثة التي يظن أنها أمه - فإن خطر الزواج من الأم الذي تنبأت به نبوءة دلفي ليس أمرا مستبعدا. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله «وإن كان يقطن بيتي فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسى أنا» (أبيات ٢٤٦ - ٢٥١). كل هذه الأقوال

وغيرها الكثير تجعل من مسرحية «أوديب ملكا» آية في فن إستخدام المفارقات التراجيدية.

وكما هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيات كل من أيسخولوس وسوفوكليس، إذ إحتفظوا بها كنادج صالحة للدرس. وفي مرحلة مبكرة كانت المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هي التي حظيت بمثل هذا الإختيار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطى وهى «أياس» و«إليكترا» و«أوديب ملكا»، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبست تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا يعنى هذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تمامًا كما حدث بالنسبة لمسرحيات أيسخولوس الأربع التى لم يقع عليها الإختيار كما سبق أن الخنا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا فى حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا فى عدة مخطوطات.^(٦٤) لقد إختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لتتاج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيرًا من حيث إلقاء الضوء على تطور سوفوكليس كمؤلف مسرحى. فى حين أن مسرحيات أيسخولوس مفيدة للغاية فى هذا الصدد. ويرجح أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن نعرف أن أرسطو قد أظهر إعجاباه الشديد بمسرحية «أوديب ملكا» فى كتابه «فن الشعر»، حيث إعتبرها النموذج الكامل للتأليف الدرامى عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعى «المختارات» قد إعتبروا هذه المسرحية جنبًا إلى جنب مع «أوديب فى كولونوس» و«إليكترا» و«أنتيجون» روائع الفن السوفوكلى. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لدى النقاد وفى أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندرى، بل إنه قد أعيد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و«بنات تسراخيس» و«فيلوكيتيس» لم تحظ بمثل هذا الإهتمام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضًا على نفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفه الذكر. فعلق عليها واقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديون خريسوستوموس وشيشرون^(٦٥). ولازال سوفوكليس هو الشاعر المفضل فى العصر الحديث^(٦٦) من بين شعراء المسرح الإغريق جميعًا من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتأريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لا نملك دلائل كافية لكي نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستقى منه أن « فيلوكتيتيس » عرضت عام ٤٠٩ وأن « أوديب فى كولونوس » نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١. هذه هى كل النتائج التى يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قد حاولوا الوصول إلى نتائج أخرى من تحليل النصوص نفسها، أى بإستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار فى مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس فى المسرحيات المبكرة لم يكن يلجأ إلى تقسيم البيت الإيامي أو « التشطير » بين متحدثين أو أكثر فيما يعرف بإسم « الأنتيلابى » (Antilabe)^(٦٧). وهى وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس فى كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط (« السبعة » بيت ٢١٧، « بروميثيوس » بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايداً فى عدد مرات اللجوء هذه الوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنياً. فى « أنتيجونى » لا وجود لهذا التشطير البتة وفى « أياس » و« بنات تراخيس » لا يستخدم إلا فى مرات قليلة. ولكنه فى « فيلوكتيتيس » و« أوديب فى كولونوس » يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشى بأن هاتين المسرحيتين من نتاج السنوات الأخيرة لسوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تضاعدياً من حيث إستخدام هذه الوسيلة كما يلى :

« أنتيجونى »	=	صفر
« بنات تراخيس »	=	٤
« أياس »	=	٨
« أوديب ملكاً »	=	١٢
« إليكترا »	=	٢٧
« فيلوكتيتيس »	=	٣٢
« أوديب فى كولونوس »	=	٥٠

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها. بيد أن هناك دلائل داخلية أخرى كثيرة، من بينها إستخدام الممثل الثالث، وجددير بالملاحظة أن عدد المشاهد التى يشترك فيها أقل فى « أنتيجونى » و« أياس » و« بنات

تراخييس» من المسرحيات الأخرى. وبناء على كل تلك الدلائل يرى هيج أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالي: «أنتيجون»، «أياس»، «بنات تراخييس» «إليكترا»، «أوديب ملكاً»، «فيلوكيتيس»، «أوديب في كولونوس»^(٦٨).

يربط بونارد بين مسرحية «أنتيجون» والبارثونون من جهة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثاً عبقرياً أفرزته أثينا في قمة ازدهارها من جهة أخرى^(٦٩).

وهناك رواية تقول إن انتخاب سوفوكليس قائداً في حملة ساموس جاء نتيجة لمجاحه في عرض مسرحية «أنتيجون»، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت في ربيع ٤٤١/٤٤٢. ومع ذلك ينبغي ألا نعول كثيراً على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ في إنتاج سوفوكليس ككل. وموضوع المسرحية هو القرار الذي أصدره كريون بمنع دفن بولينيكيس وتمرد أنتيجون على هذا القرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها في سبيل ذلك. ويبدو أن أحدًا من الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملاً لقصة «السبعة» الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الهدف من نظم مسرحية «أنتيجون» هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجي لطية كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع في مسرحية كاملة وتبعه في ذلك يوريبديدس الذي كانت مسرحيته «أنتيجون» أكثر التصاقاً بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وانتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وبإله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الزاهر. ولقد دارت مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سوفوكليس «أنتيجون» التي تقوم على الصراع بين القانون البشري والقوانين غير المكتوبة التي ترسب في ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجون بريئة ذهب ضحية الظروف؟ أم أن كريون وأنتيجون مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هي فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجون؟

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعمد أن لا يساعد مشاهديه أو قراءه على الوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب في مواقفها إزاء هذه القضايا. ففي حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تؤنّب أنتيجون على

العصيان. مع أن هذا التذبذب في الرأي ليس بالأمر الجديد أو الفريد في مسرح سوفوكليس وجوقاته. وعلى أية حال تميل الجسوفة في نهاية المسرحية إلى معرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب في كل المصائب وأن الخشوع للآلهة ينبغي أن يكون مستديماً (أبيات ١٢٥٧ - ١٢٦٠، ١٣٤٩ - ١٣٥٠). ويقول كريون نفسه «قد يكون من الأفضل الحفاظ على قوانين السماء» (أبيات ١١١٣ - ١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشراً لموقف سوفوكليس النهائي في المعضلة الأساسية بالمسرحية. وشخصية أنتيجون نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريقي، فهي المذنبه بلا ذنب أو التي ارتكبت «جرائم مقدسة». فهي وإن كانت تشبه إليكترا في صلابتها تتفوق عليها في حبها لذويها لاسيما أخيها، ولاتتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على أنتيجون سوفوكليس قولها أنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها في سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن الزوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد ماتا والداها فإني لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤ - ٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلت إليها سوفوكليس على غير توقع^(٧١). بيد أننا نرى هذا القول طبيعياً جداً ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجون على دفن جثة أخيها، وهو العنصر الرئيسي في شخصيتها بل وفي المسرحية ككل.^(٧١)

وتقوم مسرحية «أياس» على فكرة ضرورة الاعتدال وعدم الغرور في عز الإزدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شأواً عظيماً من المجد، ولكنه يعاني من الزهو والصلف اللذان وصلتا به إلى حد إزدراء العون الإلهي قائلاً في تحد سافر وتعجب ساخر: «هل يستطيع أي جبان أن يحقق الانتصارات بعون الآلهة مهما كان؟». وعندما أتت الربة أثينة تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أي إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقوفها بجواره (أبيات ٧٦٧، ٧٧٠ - ٧٧٥). وفي النهاية يقع أياس ضحية القوى التي إحتقرها فتسحقه في لحظة إنتصاره المزعوم. ويتعمق درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذي يأتي كالنقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غريمه وموته أي أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوماً ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يحرم حق الدفن. ومع ذلك فإن برود

أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياس ونفضله عليه برغم ما به من نقائص، لأنه الأكثر دهاءً وحيويةً وقرباً منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الخام من ملحمتي «الأيوية» و«الإلياذة الصغيرة» بيد أنه خالفهما في التفاصيل. فهو يعزو هزيمة أياس في الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة الطرواديين، بل إلى دسائس ولدى أثريوس. وهو بذلك يوفر سبباً قوياً وتمهيداً درامياً مناسباً لعنف الانتقام الذي يزمع أياس تنفيذه في غرماته. ولقد عالج أيسخولوس نفس الموضوع في مسرحية «الأسيرات الطراقيات»، حيث يم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياس دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريقي وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفي المسرح الإغريقي كله لم يتكرر هذا قسط سوى ما حدث في «المستجيرات» ليوربيديس، حيث تلقى إفادون بنفسها من فوق صخرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلي يعكس إنفعالا قويا بهذه المعاناة (pathos) المروعة^(٧٧). وقد جاء حديث أياس قبل الإنتحار غاية في الحزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما يم عن حماس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياس إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهو الآن يتحدث في قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتأثيره إذا تذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكى قومي تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلي هو جزيرة سلاميس، التي يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسيوس عند سفح الأكروبوليس، الذي كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثار تبنية مسرحية «أياس» جدلاً عنيفاً بين النقاد، على أساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتناسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدها التي تصل إلى الذروة عندما إنخدت تكميسا والجوقة، فلنخرطوا في فرح غامر على إثر ما ترامي إلى الأسماع من أبناء عن شفاء أياس من جنونه. ولكن ما أن تنتهى لحظات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة. هكذا يمهد سوفوكليس دائماً للكارثة، إذ يقدم لها بإشاعة جو من الفرح الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تسراجيدية ساخرة ومميزة للفن السوفوكلي. على أية حال فبعد أن مات أياس فترت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها. وندخل في الجزء الذي يمكن أن نسميه «ما بعد (أو

حتى ما هو ضد) الذروة» (anticlimax) إذا أخذنا برأى النقاد. فهي مناقشات مطولة وذهنية - بلغة نقاد مسرحنا العربي الحديث - (sophismata) أي كما يقول أحد المعلقين القدامى أحاديث لا علاقة لها بالتراجيدية (ouk oikeia tragodias). ولم تعدم هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض في تفاصيل آراء هؤلاء ونكتفي بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريقي لا تنتهي بالموت، وأن متابعة مصيره فيما بعد الرحيل عن الدنيا تدخل في صميم التفكير الدرامي الإغريقي. فما لنا يبطل قومي أتيكى مثل أياس الذي يصارع بطلين من البلويونيسوس هما ولدا أتريوس؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من «أياس» ينسجم مع الروح الإغريقية والرؤية المساوية للحياة والموت والبطولة.^(٧٣)

أما «بنات تراخييس» فتشكل لغزا محيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد تمنى أن لا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسيء إلى مكانته العظيمة في تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت. في حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع «أوديب ملكا»^(٧٤). وربما يعود السبب في إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يوربيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل «هيبوليتوس» و«ميديا». وهذا الإصرار هو الذي قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد - وفشل فيما أراد - أن يصور بطلته ديانيرا وقد ركبتها جنون الغيرة، وهذا ما ستحول إليه فيما بعد عند أوفيديبوس^(٧٥)، وفي مسرحية سينيكا «هرقل فوق جبل أوتسا»^(٧٦). والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور عذوبة وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التي مع أن ضعفها وسليبتها وإستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يزيدنا تعاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها^(٧٧). فكل منهم يؤرخها حسبما يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أي ديانيرا في نصفها الأول وهرقل في نصفها الثاني. ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطا جيدا. وهم يعتبرون أن الجزء الذي يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أي يمثل «ما بعد الذروة» (anticlimax). ونحن نرى أن سوء فهم

بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تأليه البطل هرقل تأليها مأساويا. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل في مجال آخر.^(٧٨)

وإذا كانت «حاملات القرابين» لأيسخولوس تتوسط ثلاثية «الأوريستيا»، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد في «أجاممنون» والتمهيد لما سيحدث في «الصفاحات»، أى إيقاف سلسلة الانتقام المتواصلة التي تستلزم عقاب الجريمة بجريمة تستوجب العقاب بدورها. وبعبارة أخرى إدخال عنصر الرأفة بالمجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم في حقيقة الأمر. فإن «إليكترا» سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهى نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى الرواية المومرية، فصور مقتل كليتمنسترا كعمل من أعمال القصاص العادل السدى لا يستدعى بالضرورة مزيدا من الشك والجدل. إذ جعل هذا الانتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تتبع الاختلافات بين المسرحيتين. تبدأ «حاملات القرابين» الأيسخولية بينات الجوقة يلبس الحداد وتحلقن حول قبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر في حد ذاته كفيل بتغيير الجو العام الذى أصبح في مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحا وبهجة من جو «حاملات القرابين» المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلي يبدأ مع إشراف الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧ - ١٩)، ويوحى كل شئ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأنها التى ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يبررها. فهى التى رأت أيجستوس عشيق أمها يحتل مكانة أبيها على العرش وفي فراش الزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أمها أرادت أن تقتل أوريستيس لتقضى على سلالة أجاممنون من الذكور، وأنها لا زالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملققة بذلك. غير أن بعض النقاد لا زالوا يرون في برود إليكترا إزاء صرخات أمها المقبلة على الموت أمرا غير طبيعى أو عنصرا منفرا.

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع «أوديب ملكاً» في المسرحية الوسطى من

ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئاً يذكر. بيد أنه من المرجح أنها كانت مغايرة لمسرحية سوفوكليس. ولا سيما أن هدف أيسنخولوس من الثلاثية هو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقياً جديداً للمأساة وجعلها تتبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامي عنده يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمة قتل الأب والزواج من الأم أي أوديب، وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويلمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصراراً لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئاً صغيراً من الحقيقة إبتهج غاية الإبتهاج، وأغراه ذلك بالمضي قدماً في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الأوان - كم كان غيباً. والجدير بالذكر أن ليوريبيديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت في وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل يوريبيديس - فيما يقال - تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب في مرحلتين لا دفعة واحدة كما هو الحال عند سوفوكليس. وعند يوريبيديس فقد أوديب بصره - بعد قتل أباه - لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتول وانتقاماً منهم له. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهذا كل ما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوريبيديس وكما جاء في الشذيرات المتبقية منها^(٧٤).

ومن المعروف أن أسطورة «فيلوكيتيس» قد وردت في ملحمة «الإلياذة الصغيرة». ومن المعروف أيضاً أن شعراء التراجيديا الثلاث قد كتبوا في هذا الموضوع، وفي حين فقدنا مسرحية أيسنخولوس ويوريبيديس وصلتنا مسرحية سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جداً في «الإلياذة الصغيرة» حيث ترك الإغريق فيلوكيتيس فوق جزيرة ليموس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب في طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يم بدون أسلحة هرقل التي ورثها عنه فيلوكيتيس. ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكيتيس على اللحاق بالإغريق والإسهام في النصر وأسر طروادة وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أما أيسنخولوس فقد حول هذه

الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديو ميديس - ليحضر الأسلحة مخاطرًا بنفسه. لأنه في حالة الفشل قد يلقي مصرعه بأسلحة هرقل الفتاكة، ولا سيما أنه ذهب متكرراً وخذع فيلوكتيتيس واخلق قصة كاذبة عن الحال المتردية للجيش الإغريق. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز به في الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته كوريث لهرقل. وفي النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح في تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردى الموروث من التراث الملحمي لا يزال هو الغالب كما يبدو. أما يوريبديدس فقد أضاف عنصرًا جديدًا عندما جعل الطرواديين يرسلون وفدًا يعمل على إفشال مهمة أوديسيوس بالكشف عن دسائسه. وأتاح هذا العنصر الجديد ليوريبديدس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة في صياغة الخطب البلاغية التي برع فيها. فما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هي التي تنتصر في النهاية، إذ سيذهب البطل إلى طروادة مع بني قومه. وفي هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتل مركزًا أكثر أهمية من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية في هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية رائعة مفعمة بمحاولات الغوص في أعماق النفس الإنسانية. وقدم شخصية جديدة هي الشاب النبيل نيوتوليموس بن أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بإيعاز من الداهية أوديسيوس. وبالفعل استطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما إن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت حقيقة الموقف سافرة. فرفض فيلوكتيتيس - وهو يتألم - أن يستسلم. وأصاب الحياء والحجل قلب الشاب النبيل نيوتوليموس، لأنه إشتراك في عملية خداع مخزية مما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها. وبذا وصلت الأحداث الدرامية إلى طريق مسدود. بيد أن هرقل يظهر قادمًا من السماء كإله من الآله (Theos apo

mechanes أو باللاتينية Deus ex machina) فيحل العقدة الدرامية المستعصية وينقذ البطل والمؤلف نفسه. وتشابه هذه المسرحية مع «إليكترا» في التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جزيرة ليمبوس عند كل من أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وأهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المقعول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل ولكنها بالطبع لا تتجح في إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجاح وحذق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالي أصبحت الجوقة من أتباع أوديسوس. وبذلك حقق الشاعر هدفًا رئيسيًا في مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلي^(٨٠).

ويصف شيشرون مسرحية «أوديب في كولونوس» بأنها أعذب قصيدة (أغنية) (illud mollissimum carmen)^(٨١). وهي مسرحية بالفعل تقدم صورة هادئة ونهاية مجيدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفى الشريد يهيم على وجهه عدة سنوات من بلد لآخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوبًا وآثامًا لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح في ظل حظيرة مورقة قيل له إنها أيكة الرباب المقدسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتي نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية في حياته وبعد مماته، وأن جثثه سيمنح البركة والخير للأرض التي ستضم رفاتة. وأخيرًا إذن غفرت له الآلهة ذنوبه وتريد الآن أن تعوضه خيرًا عن سنى العذاب. ومن ثم يصبح أوديب موضع حفاوة وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حيًا أو ميتًا، بعد أن كان منذ قليل طريقًا ذليلًا ومنبوذًا غير مرغوب حتى في رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته في بؤسه ولا تستحق أن تنال فضله، ويميل إلى تسليم نفسه للآثينيين. والمسرحية لا تضم سوى القليل مما يمكن أن نسميه حدثًا دراميًا. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة.

ولكن سوفوكليس استطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتي كليون وبولينيكيس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعيان وراء مساعدة أوديب. وتمثل توسلاتها وتهديداتها لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشمم - بل ويعنف أيضاً - أواسط المسرحية، مما قد يخدع البعض ويحسب أنها الموضوع الرئيسي. بيد أن المؤلف يدس أمراً جديداً في نهاية المسرحية. فبعد أن كان أوديب ضعيفاً وعاجزاً عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده إبتته أنتيجون يصبح الآن البصير القدير الذى يرى طريقه بنفسه، ولا سيما عندما يبرق البرق ويرعد الرعد وهسى علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التى وصفتها النبوءات. وحيث يقع الجميع في ذمور نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقوى بل القوى الوحيد، وهو الآن المظمن المتعاسك حتى أنه هو الذى يهدئ من روع الآخرين، ويقودهم ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان الذى سيرحل منه عن الدنيا. إنها إذن أنشودة تأليه درامى لهذا البطل العظيم. وهنا لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هى آخر ما نظم سوفوكليس وكان قد تعدى التسعين من عمره^(٨٢).

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسى الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم (austera) وهو قوى خشن وبدائى بسيط. أما الثانى فهو الأسلوب المزهى (anthera) ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة. والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه (koine harmonia) ويجمع بين مزايا الأسلوبين الآخرين، فيه شيء من النعومة والسلاسة جنباً إلى جنب مع القوة والوقار. ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثله بين الشعراء التراجيدين^(٨٣). وبالفعل قد لا نجد بين الشعراء مثل سوفوكليس فى القدرة على الجمع بين الجمال الشكلى والقوة والحيوية والدفء، حتى أن القدامى سموه « النحلة » (melitta)، وقال أريستوفانيس إن شفثيه تقطران عسلاً (شذرة رقم ٢٢).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أى قوله إنه فى البداية كان يقلد فخامة أسلوب (ogkos) أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعانى من « الجفاف والتكلف » (pikron kai katatechnon). وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب

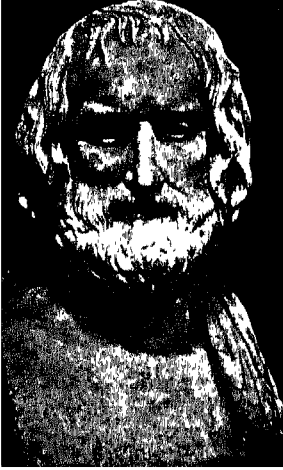
هو أفضل الأساليب جميعًا وأقدرها على تصوير النفس الأدمية (ethikotaton kai beltiston)^(٨٤). وتنتمي مسرحيات سوفوكليس التي وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذي يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد اختلافًا كبيرًا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والجفافة والقمخامة الأيسخولية في المسرحيات المبكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة « أنتيجوني » و« أياس » بالمسرحيات الأخرى.

وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أي شيء آخر بالإيجاز والدقة والإحكام، فهو يقتصد في استخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرًا في حين يكثر الآخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه في الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه في أغاني الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعنى أنه حتى في هذه الأغاني لا يبدى سمته الأساسية أي الاعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف في الحوار أمرًا غير مرغوب فيه ويقبل به في الأغاني التي هي على أية حال سرد وتصوير لإنفعال عاطفي بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه في الحوار هزيلًا أو نحيلًا أو خاليًا من وسائل التلوين والتنوع مما يخلع عليه سمة الدفء. فحوار سوفوكليس لا يعدم الصفات المعبرة والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستعملها إلا في السوقت المناسب، وهذا ما يعطيها أهمية خاصة ويضفي عليها صفة التميز والتفرد. وليس صحيحًا كل الصحة ما يقوله ديونيسيوس من أن سوفوكليس لا يلجأ قط إلى الإسهاب (perittos) ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية (anagkaios)^(٨٥). لأن الإسهاب والتكرار يكونان أحيانًا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى صفات شخصية ما.

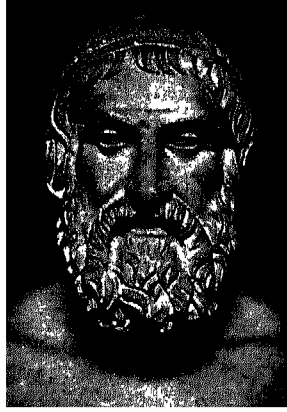
ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتساكتيوس في الأدب اللاتيني - بقدره فائقة على لحن عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعاني والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث أنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله. وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين مأخوذًا بجمال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولًا بما

توحى به من معان دون أن يستطيع حصرها في معنى معين أو فكرة محددة. فسوفوكليس أحياناً يكشف عدة معان وأفكار في كلمة واحدة إسماً كانت أو فعلاً. وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوباً لا هو بالصریح المكشوف ولا بالضمنى التلميحى، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحو يجعلها توحى بمعان ليست لها في الأصل ولنضرب على ذلك مثلاً من «بنات تراخيس» ففي بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التي أعدت ثوباً مغموساً بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل في مقابل الأسيرات اللائى أرسلهن إلى المنزل ومن بينهن عشيقته الصغيرة يولى، تقول «إذ ينبغى أن تقرب منه هدايا مناسبة في مقابل هداياه» (Anti doron) (dora chre prosarmosai)^(٨٦). فالكلمة prosarmosai تعنى «أن نرد على نحو مناسب» أو «نعطى المقابل الملائم». ولكنها هنا في هذا السياق توحى بمعنى آخر وهو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويدمره على النحو المناسب. ولعل المعنى يزيد وضوحاً وقوة تأثير من استخدام الشاعر للتعبير «antidoron dora» ويعنى «هدية في مقابل هدية». فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهدية أخرى «مناسبة»، وهو ما يعنى - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفتك به حتماً وكما ينبغى. وهنا نضع يدنا على مفارقة تراجيدية سوفوكلية مميزة، استطاع أن يصل إليها الشاعر بكلمات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسماً دقيقاً.

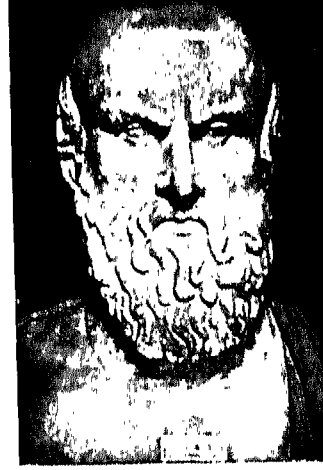
ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التي أغرم بها أيسخولوس. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازى ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعى يمهد لبقية الحديث، وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخطاى (البلاغى) المستحدث وذلك في المسرحيات السوفوكلية المتأخرة. وهذا التيار هو الذى سيتضخم فيما بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديا الإغريقية. فمع وجود مشاهد حوارية في مسرح سوفوكليس أشبه في سخونتها بالمناظرة (agon)، إلا أنها ليست خطابية صافية. وعلى أية حال فسأبرز الأمثلة على هذا الأسلوب مجده في «أياس» ولا سيما الحوار بين تيوكروس والأخين



شكل ٢٢
يوريبديدس. تمثال بمتحف
نابلي بإيطاليا



شكل ٢١
سوفوكليس. تمثال
بالمتحف البريطاني



شكل ٢٠
أيسخولوس.. تمثال بمتحف
الكابيتول في روما

ولدى أترىوس، فهو حوار خطابي أكثر منه تراجيدى. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المحترفين، إنه حوار نابغ من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمها حول مقتل أجاممنون في مسرحية «إليكترا» (أبيات ٥٥٨ - ٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية في آن واحد.

وبعد فلقد تبرع سوفوكليس على عرش التراجيديا الإغريقية وقرن اسمه بهوميروس كثيراً، فوصف بأنه محب لهوميروس (philohomeros). وقيل عنه أيضاً إنه التلميذ الحقيقى لهوميروس (Homerou mathetes). بل ونسب إلى أحد الفلاسفة وسدعى بوليمون قوله إن «هوميروس هو سوفوكليس الملاحم وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا»^(٨٧).

٣ - يوريبديدس والتمزق التراجيدي

ولد يوريبديدس على أرض جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعنى المعركة المعروفة بإسم هذه الجزيرة نفسها والتي إحتدمت في مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أى في «خليج سلاميس» عام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يوريبديدس بعام ٤٨٤/٤٨٥. وعلى أية حال كانت أسرة يوريبديدس تتمتع بمركز إجتماعى لا بأس به، ولا داعى لأن نصدق ما يرد عند شعراء السكوميديا الذين يصفون أم يوريبديدس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسرة يوريبديدس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو في ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه «سيصبح مشهوراً، وسيضع على رأسه إكليل النصر في مباريات عدة». ووطن أبوه أن النبوءة تعنى المباريات الرياضية، فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة. ولقد إشتراك يوريبديدس بالفعل في بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق في بعضها. وتلقى يوريبديدس أيضاً دروساً في الرسم وبرزع في هذا الفن، حتى أن بعض لوحاته ظلت محفوظة في مدينة ميجارا ردحا طويلا من الزمن.

وما لبث أن إكتشف يوريبديدس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها في الفلسفة والشعر. ومن ثم تتلمذ على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيونى المولود حول عام ٥٠٠، والذي زار أثينا عام ٤٦٠ واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبديدس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبديدس نذكر سقراط (٣٩٩/٤٦٩)، وبروديكوس من كوس (القرن الخامس)، وپروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالى ٤٨٥). والآخر كان صديقا حميا لپريكليس اعظم شخصية

سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر إسمه رمزاً للعصر الذهبي في أثينا والحضارة الإغريقية ككل. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوريبيديس، وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته في الدراسة والتأمل، متخذاً لنفسه مكاناً قصياً يبطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن مكتبة يوريبيديس وما حوت من ذخائر ومجلدات إكتسبت شهرة واسعة في العالم الإغريق، وأشار إليها أريستوفانيس في «الضفادع»^(٨٨).

وبدأ يوريبيديس يكتب التراجيديات وهو في سن الثامنة عشر، وإن لم تقبل مسرحياته رسمياً ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥، أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام ٤٣٨ أي عندما قدم مسرحية «الكيستيس» - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تراجيديات. وفي الإثنين وثلاثين عاماً الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوصية بصورة ملفتة للنظر، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثمان مسرحيات ساتيرية. ويبلغ إجمالي ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالي الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيديات أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة^(٨٩). ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عدداً ما وصلنا من زميله الشاعرين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين. وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠٦.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس
الموجودة* والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Alexandros	القبرصية Kypria
Iphigeneia en Aulidi	إفيجينيا في أوليس*
Palamedes	بالاميديس
Protesilaos	بروتيسلاؤس
Skyrioi	أهل سكيروس
Telephos	تيليفوس
Rhesos	الإلياذة Ilias ريسوس*
Philoktetes	الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias فيلوكتيتيس
Hekabe	حصار طروادة Iliou Persis هيكابي*
Epeios	إيبوس
Troades	الطرواديات*
Andromache	ملاحم العودة Nostoi أندروماخي*
Helene	هيليني*
Elektra	إليكترا*
Iphigeneia en Taurois	إفيجينيا بين التاورين*
Orestes	أورستيس*

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Kyklops satyrikos كيكلوبس (ساتيرية)	Odysseia الأوديسيا
Oidipous أوديب Chrysippos خريسيبوس	Oidipodeia الأوديبية
Antigone أنتيجون Hiketides المستجيرات* Hypsipyle هيسيبيلي Phoinissai الفينيقيات*	Thebais الطبية
Alkmeon ho dia Korinthou الكميون عبر كورنثه Alkmeon ho dia Psophidos الكميون عبر بسوفيس	Epigonoï الخلفاء
Bakchai عابدات باكخوس (الباكخيات)*	أسطورة ديونيسوس
Ino إينو Medeia ميديا* Peliades بنات بيليوس Phrixos (a) فريكسوس (أ) Phrixos (b) فريكسوس (ب)	Argonautika أسطورة السفينة أرجو
Andromeda أندروميذا Danai بنات داناؤس Diktys ديكتيس	أساطير مدينة أرجوس

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي	
Thyestes	ثيستيس	
Kressai	الكريتيات	
Oinomaos	أوينوماؤس	
Pleisthenes	بليستينيس	
Alkmene	الكميني	أسطورة هرقل
Bousiris Satyrikos	بوزيريس (ساتيرية)	
Eurystheus Satyrikos	يوريسثيوس (ساتيرية)	
Herakles Mainomenos	هرقل مجنوناً*	
Herakleidae	أبناء هرقل*	
Alkestis	الكيستيس*	
Likymnios	ليكيمنيوس	
Syleus Satyrikos	سيليوس (ساتيرية)	
Temenidae	بنات تيمينوس	
Temenos	تيمينوس	
Aigeus	أيجيوس	الأساطير الأثينية
Alope (Kerkyon)	الوي (أوكيركيون)	
Erechtheus	إريثثيوس	
Theseus	ثيسيوس	
Hippolytos Kalyptomenos	هيپوليتوس المغطى	
Hippolytos Stephanias	هيپوليتوس المتوج*	
Ion	إيون*	
Peirithous	بيريثوس	
Skiron Satyrikos	سكيرون (ساتيرية)	

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمى
Aiolos	أيولوس
Antiope	أنتيوبي
Archelaos	أرخيلاؤس
Auge	أوجي
Autolykos Satyrikos	أوتوليكوس (ساتيرية)
Bellerophontes	بيليروفونتييس
Glaukos (Polyidos)	جلاوكوس (بوليثيدوس)
Theristai Satyroi	ثيريستاى (ساتيرية)
Ixion	إكسيون
Kadmos	كادموس
Kresphontes	كريسفونتييس
Kretes	الكريتيون
Lamia	لاميا
Melanippe Desmotis	ميلانيبي مقيدة
Melanippe Sophe	ميلانيبي حكيمة
Meleagros	ملياجروس
Peleus	بيليبوس
Rhadamanthys	رادامانثيس
Stheneboia	ستينيبيويا
Sisyphos Satyrikos	سيسيفوس (ساتيرية)
Tennes	تينيس
Phaithon	فايثون
Phoinix	فوينيكس

مصادر متفرقة

ومن الملاحظ أن يوريبديس في إعتماده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتنى أثر سابقه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأثريوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجّد ويخلد إنجازات أبطال أئينا أمثال نيسيوس وإريخثيوس. أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبديس، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشرين في المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهي نسبة ضئيلة إذا قيست بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين. ولكنها نسبة تعد كبيرة إذا وضعنا في الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوريبديس يفضل التجول في آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتييس وبيليلروفون.

ويتعامل يوريبديس مع الأسطورة بحرية فيأخذ أو يحذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامي، حتى أنه كثيرا ما يورد حقيقة ما في إحدى المسرحيات ثم يسرد ما يناقضها أو يناهضها في مسرحية أخرى. ففي «الطرواديات» على سبيل المثال نجد هيليني الحقيقية هي التي تذهب إلى طروادة، في حين نجد في مسرحية «هيليني» أن شبحها فقط هو الذي يفعل ذلك. وبالمثل يفتأ أوديب عينيه في «الفينقيات» (بيت ١٦١٣)، ولكن الخدم أتباع لايوس هم الذين يفعلون ذلك في المسرحية المفقودة «أوديب» (شذرة ٥٤١). ويرد في مسرحية «أوريستيس» (بيت ١٦٥٣) أن نيوتوليموس لن يتزوج قط هرميوني، ولكننا نجدهما زوجين في «أندروماخي». والجدير بالذكر أيضا أن يوريبديس يتوسع في الأسطورة التي يستلهمها بحيث يصبح من الممكن القول إنها من ابتداعه، ومثال ذلك مسرحية «إيون» و«إفيجينيا بين التاورين». حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضا في الأسطورة، بيد أن يوريبديس يتميز عليهما في أنه أراد دائما أن يجدد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط في المسرحية التي تحمل إسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما سنعود للحديث عنه.

وكما أسلفنا فإن مسرحية «الكيستيس» هي أقدم ما وصلنا من إنتاج

يوربيديس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ كمسرحية رابعة أى حلت محل المسرحية الساتيرية، التي كانت في العادة تأتي بعد التراجيديات الثلاث التي يتقدم بها الشاعر في اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتلور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل أن تنقل زوجها، الذي هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو أميتوس الذي كان قد إستضاف أبوللون في قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقترت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية لكي يأخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعا، حتى أبواه الطاعنان في السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية في سبيل حياة إنهما الملك الشاب. إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفي أثناء قيام أميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذي يعيش في ظله القصر وأهله. وبينما كان هرقل يعربد في كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم - وتحت الضغط - حقيقة الأوضاع، فتأثر وصم على أن يعيد ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل في هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية، بل إن المسرحية ككل لا تستقر بإرتياح في صفوف الفن التراجيدي الخالص. وهذا شأن بعض مسرحيات يوربيديس الأخرى ومنها «إفيجينيا بين التاورين» على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوربيديس يمثل في مسرحه عنصرا من عناصر التمزق، أو التمرد، على قالب التراجيديا التقليدية المحكم.

وإلى جانب مسرحية «ألكيستيس» صاغ يوربيديس مسرحيتين أخريين حول أسطورة هرقل. الأولى هي «أبناء هرقل» وتلور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكيني - أم هرقل - وصديق العمر يولاؤس وهو في الأصل ابن أخ هرقل.

لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولبأوا إلى ماراتون خوفا من بطش يوريشيوس العدو القديم واللدود هذه الذرية. فلما أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني، فإندلعت الحرب بينهما وجاءت النبؤات بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وانتصر الأثينيون في الحرب وأسر يوريشيوس وقدم إلى الكيني التي أصرت على قتله إنتقاما منه. ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجّد مدينته أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفها أرجوس إبان الحروب البلوونيسية. ولذلك يرجح أنها عرضت عام ٤٣٠/٤٢٩ أي بعد أن نشبت هذه الحروب عام ٤٣١.

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي «هرقل مجنوناً» والتي سنتحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت في تاريخ متأخر أي عام ٤١٦ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عن المسرحيتين المذكورتين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلي لهذه المسرحية هو «هرقل» (أو «هيراكليس») أما العنوان «هرقل مجنوناً» الذي صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة في طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانت هذه المسرحية قد عرضت عام ٤١٦ كما سبق أن ألقينا، فإنها لم تتج من الإنتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقبل أن بنائها الدرامي مفكك على أساس أنه لا علاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقيل أيضا أنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الإنتقادات يفتشون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية كبطل عاد تورا من العالم السفلي من جهة أخرى. ونذكر المتقدين للبنية الدرامية في هذه المسرحية بأن هرقل الغائب في الأجزاء الأولى منها كان حاضرا طول الوقت، لا يجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغيب عن تفكيرنا لحظة واحدة. بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقا بوصوله هو. إنه إذن الغائب يجسمه الحاضر بفعله

وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شيء. إنه رب هذه الأسرة المهتدة وهو المنقذ المنتظر. وصل في النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه في نوبة جنون حطم كل الذى أنجزه توا وهدم ما بنى، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التى تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المساوية فى المسرح الإغريق بصفة خاصة، وفى ما تلاه من مسارح بصفة عامة. ونضرب لذلك مثلا بأوديب الذى تدمره ثقته بنفسه ويقدرته على كشف الحقائق فى مسرحية «أوديب ملكا»، وهرقل الذى تدمره أعماله البطولية الخارقة فى «بنات تراخيس». وهى أفكار نجد لها أصداء فى شخصيات شكسبيرية مثل هاملت وماكبث ويوليوس قيصر وغيرهم.^(١٠)

إن هرقل الذى طهر الدنيا كلها من المخاطر والخواف ونشر فى ربوعها الأمن والأمان، حتى أنه ذهب إلى العالم السفلى فقهق قوى الموت وعاد حيا وهو يجير حارس هاديس أى الكلب كيريروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلقها غنيمة أخرى فى القيمة وفى الدلالة على مدى الانتصار الكاسح الذى حققه البطل فى عالم الموت بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وولادات كبده أسرى الخوف والهوان. فهم فى طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعندئذ سيكون ذلك تفكيرا عبثيا يضمه يوربيديس المسرحية، ربما بهدف إنتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحمل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا - فيما عدا أبيه الذى بلغ أرذل العمر- وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسى والألم. ويوشك على الإنتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسوس ملك وبطل أثينا قد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذى أنقذه من البقاء فى العالم السفلى سجيننا مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبث فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسوس ويعدل عن الإنتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جريمته ولذلك أخفى وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسيوس حتى لا يلوته. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله «أوديب ملكا» عند سوفوكليس البلدى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقا عينيه، لكي لا تقع عليها أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغى أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما. لقد ارتكب كل منهما ما ارتكب من ذنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وسبب الجهل. بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابها النفسى واعترافها بالذنب كل تلك الأمور إنما هي وسائل المؤلف التراجيدى لكي يؤكد عظمة هذا البطل المذب أو ذاك، ويدعم براءته من ارتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك البطاغية في هذه المسرحية «هرقل مجنوناً» وكأنها من إبتداع الشاعر المؤلف. وما لا شك فيه أن إدخال ثيسيوس في الأسطورة وإنقاذه لهرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا في نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هي إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبديدس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، ويهدف ربط الماضى الأسطورى بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يمجّد مدينة أثينا وملكها الأسطورى، فكل منهما يظهر في نهاية المسرحية مثالا للمصدق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبديدس على الأسطورة هو التمثيل في مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع في نهاية حياته أى بعد إتمام أعماله البطولية الحارقة، وبذلك إستطاع يوريبديدس أن يخلق من هرقل بطلا تراجيديا من الدرجة الأولى. فهو البطل الذى هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقطف ثمار إنتصاراته، أى ليعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله خظفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ فقد كل شيء في نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المرير أو التخل عن الحياة

في جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أنسب نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر في النهاية وبعد أحداث مفاجئة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم. ولم يمه يوريبيديس المسرحية بإله من الإلهة كعادته وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها^(١١).

لا يعالج يوريبيديس في مسرحية «هرقل مجنوناً» مسألة الحرب والسلام أو الرجل والمرأة - وهما الموضوعان المفضلان لديه كما سنرى - ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عادى هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامى متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط ولكنه ينتهى نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. ولكن هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهاراً لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد النية السوداء الكامنة في الطبيعة، والمترصدة للإنسان في كل مكان وزمان. وإلا فلماذا تعان شخصية فريدة مثل هرقل؟ ذلك البطل الذى عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائداً من هاديس نراه في قمة النصر والنشوة وفي أوج العظمة والقوة. ولا يمضى وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماماً وصار حطام إنسان مطروحاً على الأرض منكس الرأس! ولعل ذلك ما دفع عالماً مثل نوروود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقاً خارقاً للطبيعة أو بطلاً نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نوروود - وإن كانت عظيمة فهي لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدى على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هرقل ابن زيوس حقاً وبطلاً قوياً محبوباً كيف إستطاع ليكوس أن يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة؟ هذا كله يعنى - في رأى نوروود - أن يوريبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر، فهو في المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك^(١٢).

ويقول بارميتيه في المقدمة التى كتبها لمسرحية «هرقل مجنوناً» في طبعة بيديه الفرنسية أن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقى صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلًا جديدًا ليس فقط فاعلاً للخير وإنما أيضاً خادماً

لل بشرية. فهو في هذه المسرحية ابن بار وأب رحيم وزوج 'مخلص' وصديق محبوب. إنه قبل كل شيء - والرأى لا زال لبارميتتية - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير ألمه الجسدى^(٩٣). أما إهرنبرج فيرى أن يوربيديس قد رفع هرقل في هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصوره بطلا ذا أبعاد متلاثلة، فاعلا للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون المسن، وهو منبع الوجود والإستمرار في الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا. فنعم الإبن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه النموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الأدمية في أرق صورها^(٩٤). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوربيديس مثل الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس^(٩٥). ولأرنولد تويني عالم التاريخ المشهور رأى في الموضوع، إذ يقول إن يوربيديس الذى كان قد حاول أن يحفظ هرقل بعض شيم البطولة في مسرحيته «ألكيستيس»، قد رفعه في «هرقل مجنوناً» إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين^(٩٦).

وسخر يوربيديس في مسرحية «هرقل مجنوناً» (بيت ١٣٤٠ وما يليه) من المعتقدات الأسطورية البالية، التى تلتصق بالالهة جرائم الزنا والسرقه والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات الساوية. وبغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوربيديس في المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بإله قوى الإرادة قوييم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شيء خارج ذاته. وفي إحدى الشلدرات المتبقية من مسرحيات يوربيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الشاعر «عندما ترتكب الآلهة شرورا فهى بالقطع ليست آلهة». أما في مسرحية «هرقل مجنوناً» فيرسم لنا المؤلف طريقاً للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأهمهم وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية، التى تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلما قدم ثيسوس خشى هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الإبتعاد، ولكن ثيسوس رفض قائلاً كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل

وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الالهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على إعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أقنع نيسيوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطلع السماء ويحملك في الشمس، وبذلك لمجح بطلا يوريبيديس في أن يمزقا معا كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المشبهون بتلابيب الخزعبلات.

لقد اطلنا الحديث بعض الشيء عن «هرقل مجنوناً» لأن يوريبيديس - كما رأينا - كلف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هرقل، التي لعبت دوراً مهماً في الفكر والمسرح التراجيديين إبان القرن الخامس. ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيراً كبيراً في العصور التالية من تاريخ الدراما، إبتداء من سينيكا الشاعر والفيلسوف الرومان، ومروراً بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا^(١٧). وستتناول الآن بقية مسرحيات يوريبيديس.

عرضت مسرحية «ميديا» عام ٤٣١؛ وموضوعها الغيرة القاتلة التي شغبت حرائقها في قلب الزوجة، التي تحمل المسرحية إسمها عنواناً. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أختها وهربت من مسقط رأسها كورنثيس مع ياسون حبيبها. وتزوجا وعاشا في كورنثة زمناً طويلاً ولدين. لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهي التي كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس في مادة سحرية ما أن لبسته العروس حتى إحتترت وهلك معها أبوها أيضاً. ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يزيد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تمتطي عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) - جدها الأسطوري - لكي يتقنها. ويهدف هذا التدخل الإلهي - أى إله من الآلة بالمصطلح النقدي - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والإستقرار في نفوس الأبطال.. المهم أن ميديا وأمام ناظرى ياسون ذبحت ولديه وقلذات كبدها ولم تسمح له حتى بلمسها. وتعد هذه المسرحية رائعة يوريبيديس بحق، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحكمة الدرامية والتركيز في الحدث التراجيدي على شخصية البطل. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبية صراعا بين الإنسان والالهة - كما هو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان



شکل ٢٣

میدیا تقتل ولديها. إناء محفوظ بمتحف اللوفر بباريس

ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية^(٩٨).

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية «هيوليتوس» أن يوريبديدس، بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعبيراً عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية «هيوليتوس» عام ٤٢٨ قبل الميلاد وهي فايدرا التي وقعت في حب ابن زوجها الشاب العذرى هيوليتوس، الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالغابات عازلاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صد هيوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها نيسوس تتهم فيها هيوليتوس إنه بإغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على إنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة أرقميس لكي تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن الاعيب إلهة الحب والجمال أفروديتي، وعن طهارة وبراءة هيوليتوس. فيندم نيسوس مر الندم على ظلمه لإبنه الراحل. والتدخل الإلهي هنا - إله من الآلة بالمصطلح النقدي - يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجي لها تأتى به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات، وهي قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح^(٩٩).

وتدور مسرحية «هيكاي» - التي من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ - حول زوجة الملك الطروادى برياموس. وهي الآن أسيرة لدى أجائمنون ملك الملوك الإغريق، ونعنى هذه الأميرة الأسيرة التي أعطت إسمها عنواناً للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكاي الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلقى الآن نبأ تقديم إبنتها بوليكسينى قريناً على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق ثم تأتىها أبناء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهى تفيد بأن آخر أبنائها بوليديوروس، الذى كانت قد عهدت به إلى الملك بوليمستور

ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضاً، قتله هذا الملك نفسه المؤمن عليه. وتضرعت هيكابي إلى أجاممنون سيدها ومليكيها وعشيق إبنتها كاسندرا أن يتيح لها الفرصة لكي تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمكنت هيكابي من الإنتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليستور أمام ناظريه ثم فقات عينيه. لكن بناء المسرحية ككل مفكك بعض الشيء.

أما مسرحية «أندروماخي» فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩. وبطلتها التي خلعت إسمها على المسرحية هي أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادي، ولقد أصبحت هي الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة نيوتوليموس الذي ولدت له إبناً حمل إسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرميوني بنت مينيلائوس من هيليني. ورأى مينيلائوس ضرورة التخلص من أندروماخي وإبنا لسكى يخلو الجسور لإبنته هيرميوني، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هانئة مع زوجها نيوتوليموس ولا سيما أن هيرميوني عاقر. وكادت خطة قتل أندروماخي تنجح لولا وصول بيليوس الذي أنقذ الأم وإبنا. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميوني على الإنتحار، إلا أن إبن عمها أجاممنون أى أوريستيس قد وصل وأخلها معه بعد مقتل زوجها نيوتوليموس في دلفي بتدبير من أوريستيس نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا بأس به من الأوغاد والخونة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس وأمومة أندروماخي الخنون.

ومن الملاحظ أن يوريبديدس في هذه المسرحية يشن هجوماً عنيفاً ويصب نقداً سافراً على إسبرطة. فهو يهجو الإسرطيين وأخلاقهم وينتقد نظامهم السياسي وأسلوب حياتهم. وما لا شك فيه أن موقف يوريبديدس هذا يعكس الشعور الأثيني العام المعادي لإسبرطة غرمة أثينا على زعامة العالم الإغريق، والمشتبكة في حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١ وستممت حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا شر هزيمة في نهاية هذه الحرب المعروفة بإسم الحرب البلبونيسية. ولنستمع لما يقوله يوريبديدس على لسان أندروماخي في هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه):

«يا مواطني إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبري الغش،
ياملوك الإفك ومخترعي المؤامرات الباغية بعقولكم اللثيمة

وأساليكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة. خطأ أن تكون لكم الزعامة في هيلاس، أية خسة ليست في شرعكم؟ يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟ كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتخفون أخرى في قلوبكم! هذا ما يلقاه الناس دائماً منكم. ليحل الخراب بكم!

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من مسرحية «أندروماخي» كفيلة بأن تدل على براعة يوربيديس في إستغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والإجتماعية؟ لقد كان يوربيديس النموذجاً يحتذى في ذلك وكان على المؤلفين الدراميين من بعده أن يتسرعوا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن الهدف من ذلك هو إستغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعي للعودة إلى الأساطير أو التراث ككل؟

ولا تشترك مسرحية يوربيديس «الضارعات» أو «المستجيرات» مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظى في هذا العنوان فقط. لمسرحية يوربيديس تكل قصة حرب «السبعة ضد طيبة»، وهى مسرحية أخرى لأيسخولوس كما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى إليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا. وهناك شملهن نيسيوس ملك ويطل أثينا بحمايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة وإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها ويطلها القومى نيسيوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يوربيديس مسرحية «الطرواديات» حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع في نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إثنابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما دمروا جزيرة ميلوس التى لم يقترف أهلها ذنباً سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء

الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة ! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصير النساء الطروديات اللاتي وقعن في الأسر مثل هيكابى وأندروماخى وكاسندرا وبوليكسينى والأمير الصغير أستياناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبديدس يترصد الأحداث السياسية المعاصرة ويتتقد السلوك البربرى في الحرب، سواء أكان مقترفوه من الإسرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحباء. وهو يفعل ذلك في إطار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبديدس حوالى عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكى. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية «إفيجينيا بين التاورين» أو كما تسمى عادة «إفيجينيا في تاوريس». وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفخواها أن الربة أرتيمس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون، فلم تذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاورين. وهم قوم يعبدون أرتيمس بطقوس غريبة إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قرباناً على مذبح ربهم. وبوصول إفيجينيا إلى هناك أصبحت كاهنة معبد أرتيمس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوربستيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتيمس بحثاً عن وسيلة لتطهير أيدى أوربستيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات في دلفى. وطبقاً لطقوس العبادة المتبعة في المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قرباناً شهياً لأرتيمس، ولكنها تعرفت في اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتها وهربت معها. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينة التى أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتيمس إلى بلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهى لما إنتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبديدس «إله من الآلة» دوراً مهماً في تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية «إفيجينيا في أوليس» بعض الوقت - رغم

صلتها بموضوع المسرحية السابقة - لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبديدس .

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي « إيون » وتنتمي إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبديدس . وفيها يقتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثيني إريخيوسوس ، فلما وضعت طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دلفي . ثم تزوجت كريوسا من كسوئوس حليف أبيها ، فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبوا معا إلى أبوللون في دلفي ، هو لكي يستشير الإله في مسألة العقم وهي لكي تستفسر - خلصة - عن مصير إبنها الذي تركته في العراء . وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوئوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد . ونفذ كسوئوس ما أمرت به النبؤة . وكان هذا الإنسان الذي أخذه من أمام المعبد ويعيش معه الآن في المنزل هو إيون أى إبن أبوللون من كريوسا ، التي لم تتعرف على فلذة كبدها وئارت على فكرة تنبيهه . إذ كيف تقبل أن ترى ولدا ظنته إبن سفاح لزوجها ؟ بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها واكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هربا من عقوبة الإعدام . وهناك أحضر لها كهنة المعبد قباط الطفل الذي كانوا قد إلتقطوه عندما وجدوه ملق في العراء . فتعرفت كريوسا عليه وعلى إبنها إيون من أبوللون . وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة وتتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية . ويعود كسوئوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد .

وعرضت مسرحية « هيليني » عام ٤١٢ . وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائى ستيخوروس وفحواها أن هيليني الحقيقية زوجة مينيلأوس ذهبت لتقيم في مصر ، وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة ! وبعد إنتهاء المعارك يصل مينيلأوس مع هيليني الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر . وهناك يصيبه الدهش والفرح لوجود هيليني الحقيقية في قصر الملك المصرى . وبعد إختفاء شبح هيليني أى الشخصية الوهمية تتولى هيليني الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر وذلك بمساعدة أخيها المؤلمين كاستور وبوليدوكيس . وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبديدس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكى .

وقبل عام من تقديم «هيليقي» أي عام ٤١٣ كان يوريبديس قد عرض مسرحية «إليكترا» وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمام الاختلاف عن معالجة أيسخولوس في «حاملات القرايين» وسوفوكليس في مسرحية «إليكترا» لنفس الأسطورة. إذ يجعل يوريبديس بطلة إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف انه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكي لولا أن من يهمهم الأمر - أي كليتمنسترا وأيجيستوس - يريدان أن لا تنجب إليكترا نسلا نيلا قد ينتقم منها لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة النيد للنند، بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشره الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامي في المسرحية لا في أجواء القصور العالية، بل في كوخ وضع جمع بين البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هي أكثر مسرحيات يوريبديس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية «الفينيقيات» حوالي عام ٤١١/٤١٠ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فينيقيات جئن لإستشارة نبوة دلفي. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التي تربطن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفينيقي جدهن. وجاءت توقفهن بطيبة أيضا في وقت حرب السبعة، أي هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكيوس بن أوديب المطالب بدوره في التربع على العرش من أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيرسياس أنه لا يمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قُدم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن ابنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ ينجح أهل طيبة في صد المغيرين، ويعلن أن الأخوين الغريمين إبنى أوديب على وشك اللقاء في مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أمهما يوكاستي - التي أبق عليها يوريبديس حية بعكس ما فعل سوفوكليس في «أوديب ملكا» - إندفعت لتحول بينها. ولما كان الأوان قد فات وسبق السيف العذل قتل نفسها فوق جثتيها، بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر.

وفي عام ٤٠٨ قدم يوربيديس مسرحية «أوريستيس». وهي مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تتركز حول شخصية هذا البطل الذى أعطى اسمه عنوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الانتقام أى الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبه بمس من الجنون. وفي حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامها، وفجأة يظهر مينيلوس وزوجه هيلينى عائدتين من طروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الانتقام من قتلة أبيه أجاممنون، أى من أمه كليتمنسترا وعشيقتها أيجيسثوس. ولكن مينيلوس يخذل ولدى أخيه اللذين، بعد بأسها من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقها بيلاديس، يخططان لقتل هيلينى وهى سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيلينى تختفى بصورة غامضة فى رحلة عجيبة نحو السماء لتؤله وتصيح الربة الحامية للبحارة! ويلجأ أوريستيس وإليكترا إلى مينيلوس عمهما مرة أخرى ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنها يهددان بقتل إبنته هيرميونى إن لم يتدخل لإنقاذها. وهكذا تصل عقدة المسرحية - إن كانت هناك حقا عقدة درامية بالمعنى السلم - إلى الحد الذى يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الحيلة اليوربيديية المعهودة أى «إله من الآلة». فيظهر أبوللون ويحل إرادة السماء التى ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هى أضعف مسرحيات يوربيديس من ناحية الحبكة الدرامية.

ولم تعرض مسرحية «إفيجينيا فى أوليس» إلا بعد موت يوربيديس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إنه قبل عرضها. وفي هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك الملوك الإغريق - بناء على ضغط رجال الجيش - إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع إبنتها الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية استعدادا للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ولكنه كان فى الحقيقة بنوى تقديمها قربانا للإلهة أرتيمس التى إشتربت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليتمنسترا مع إبنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة

المؤلة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكي تذبح قربانا للآلهة وفداء للوطن.

وفي ربيع عام ٤٠٨ كان يوربيديس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلائوس الذى أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية. وهناك أيضا نظم إحدى بدائعه «عابدات باكخوس»، وبالكخوس هو إسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوربيديس فى هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دورا أكبر من المعتاد فى كل مسرحياته السابقة. على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجافى أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى «المجنونات»، والتي إنتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس إبنها وأخذت ترفعه عاليا وهى ترقص طربا ظنا منها - وهى فى حالة جزل ديونيسى - أنها قد إفترست أسدا وفصلت رأسه عن جسده. وهكذا يكون إنتقام ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف، وهكذا يكون إنتقام الالهة الجدد وبطشهم بكل من يقف فى طريقهم، وهو ما يذكرنا بمسرحية أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا». على أية حال فلقد إستطاع كادموس أن يعيد إلى أجافى وعيها المفقود وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدىء من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه الذى جاءها يبرر لها إنتقامه الفظيع من الكافرين بعبادته ويتبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة.^(١٠٠)

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يوربيديس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التى إحتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحي الخيال المحض أو من نسج الأساطير فقط. وفى كل مسرحيات يوربيديس يبذل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن

مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤلفى التراجيديات الإغريقية إهتماماً بتحليل النفس البشرية، ويبدى تورطاً ملموساً فى أمور الدين بكل صورته. ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو فى مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة فى ذلك المضمار من أغاني الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئاً من التشكك فى أوصل البنية الدرامية اليوريبيدية حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء فى بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقا إن كليهما رائع فى حد ذاته ولكنها لا يرتبطان ببعضهما البعض إرتباطاً عضوياً. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامى عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاعف عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس، حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوريبيديس هى الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة، التى لم تكن هى أيضاً منسجمة تمام الإنسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوريبيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة كمتحدث بإسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان - لا اللاهوت - فى مركز الكون. فلقد كان يوريبيديس - كما سبق أن ألهنا - تلميذاً مخلصاً للسوفسطائين، الذين كان أحد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة «الإنسان مقياس كل شيء». وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورة فكرية حقيقية فى وجه التقاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث فى كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة هو يوريبيديس نفسه فهذا ما نلاحظه فى كل مسرحياته. فثلاً كان يوريبيديس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية فى بؤس تام وثياب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل وضع، ومع ذلك منحهم نبلاً فى السلوك وعظمة متميزة فى الأخلاق. وبغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديدًا عميقاً فى مفهوم التراجيديات السائد آنذاك فهو أيضاً يبرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التى ترى أن الفوارق الإجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسج العادات والأعراف.

وبعبارة أخرى يريد يوربيديس أن يضع مفهومًا جديداً للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح. ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها فقد كانت الخطابة بكل أساليبها البلاغية هي الجزء الجوهرى في برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوربيديس مما يثقل على البنية الدرامية ويأتى أحياناً على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمساوية.

حقاً إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية مجدها في مسرحيات يوربيديس. فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة في هذا الوجود، يتقاد لأوامرهم إنقياد الأعمى أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل في النهاية على الحكمة المستفادة. بل إننا نلاحظ في مسرحيات يوربيديس إنعكاساً واضحاً لمقولة بروتاجوراس المعروفة «أنا لا أعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا وما هي هيئتهم؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية». هكذا كان السوفسطائيون يهتمون بالكفر والإلحاد وعدم الاعتقاد في آلهة الأوليبيوس. ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا انسحبت ظلال هذا الإتهام على يوربيديس نفسه وهو إبن الحركة السوفسطائية البار.^(١٠١)

يبدو أن يوربيديس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلانى. لقد جعل الراعى فى مسرحية «إفيجينيا بين التاورين» يتحدث عن أسطورة مطاردة ربات الانتقام أى الإيرينيات لأوريستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

«وفى هذه الأثناء توقف أحد الغريبين (أى أوريستيس) - وهو يقنادر الكهفب الصخرى - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتعش حتى أطراف أصابعه فى نوبة متشنجة. وصاح كما يصيح الصياد: هنا يا بيلاديس ا

أتراها؟ هناك أو ترى تلك الآن؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهمة إلى دمي بأحناشها الخفيفة، كلها فاغرة أفواهها لتلدغني؟ وهذه الثالثة تنفث النار والموت من بين ملابسها، تملق إلى مرتفع صخري وأمي بين ذراعيها لتقلدني من هناك فوق رأسي، باللهول! ستقتلني، إلى أين أفر؟».

ويضيف الراعي معلقاً وكأنه المتحدث بلسان يوربيديس:

«لم نر تلك الأشكال الوهمية، لكنه حَسِبَ حوار البقر، ونباح الكلاب أصواتاً تصدرها ربات الإنتقام الإبرنيتات... نزع سيفه، وأندفع كالسبع في وسط العجول يقطع خواصرها ويطنن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع عن نفسه ربات الإنتقام، حتى تغطى زيد البحر بجلط الدماء» (قارن أيضاً أبيات ٩٣٠ وما يليه).

وفي نفس المسرحية «الإيجينيا بين التاورين» تقول البطلة - وهي نفسها كاهنة معبد أرتميس - مشككة حتى في حقيقة الربة التي كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

«إن أدين تلك الخدع المراوغة لأهتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد أنه لامس امرأة في مخاض الوضع أو وضع يده على جنته، فإنها تصده عن مذايها باعتباره دنسا. ومع ذلك فهي ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قرباناً لها... إنني أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحي دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربتهم. لأنني لا يمكن أن أعتقد في أن إلها بهذا الجرم!».

ووقع إختيارنا على فقرتين من «الطرواديات» يردان على لسان هيكابي، حيث تقول في الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها):

«أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا! سواء أكنت زيوس، أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان. إنني أدعوك فإنك لتسلك مسالكاً مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل».

في هذه الفقرة يتساوى العقل البشري مع القوة الإلهية المهيمنة على الكون

كله. أما في الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابي على أسطورة مسابقة الجمال بين هيرا وأثينة وأفروديتي الربات الثلاثة اللاتي إحتكن إلى الأمير الطروادى باريس فيما بينهن. تقول هيكابي:

«فأنا لا أستطيع مطلقاً أن أوّمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان بإرتكاب تلك الحماقة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجين. وقد جاءتا إلى إيذا في العوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال! إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال؟ التحصل على زوج أرق من زيوس؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجمد من بين الإلهة زوجاً، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أيها بالرضا أن تبقى عذراء؟ لا تحاول أن تنسى حماقة للربات... ولن تقنعى بهذا العقلاء».

لقد كان يوريبديس مؤثماً إنسانياً بكل معانى الكلمة لأنه كرس عبقرته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص في أعماقه وسبر أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء في مسرحياته - كما قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة في الغالب لأن مسرح يوريبديس في جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكونات النفس، وهن الأكثر إظهاراً للإنفعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قط أن نتهم يوريبديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التى تقول إن النساء قد مزقته إرباً إرباً بعد أن إشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع! كما أنه ليس من الصواب أيضاً أن نعتبر يوريبديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التى تعرض لها في مسرحياته - كقضية الدين مثلاً - كان دارساً متأملاً وباحثاً متشككاً ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يوريبديس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثينى آنذاك، والتى لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التى تجرى سيرتها على السنة الرجال قدحاً أو حتى مدحاً.

ويستطيع الباحث المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبديدس بعناية أن يضع يده على ملامح صورة مشرقة ومشرقة للزوجة الوفية. يرسمها الشاعر بكلمات صريحة على لسان أندروماخي في «الطرواديات» (أبيات ٦٤٧ - ٦٥٦) إذ تقول:

«سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا، فإن مجرد تغييرها عن البيت يجلب في إثره سمعة سيئة. وهكذا فإنني تخلت عن أية رغبة في فعل ذلك. وبقيت دائماً في بيتي. كما لم أسمح لذي بالتيممة الخبيثة التي تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لي عقل راجح لا يحكي إلا الحكاية الصادقة، واحتفظت بلسان صامتاً ويعينى خفيضة أمام زوجي، وكنت أعي جيداً متى يجوز لي أن أغلب زوجي ومتى ينبغي علي أن أخضع له وهو يغلبني».

وفي مسرحية «أندروماخي» (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقول هذه البطلة مخاطبة هيرميون الزوجة الفاضلة:

«إنها ليست عقاقيزي السحرية التي تجعل زوجك يكرهك، بل إنه لفشلك أنت في أن تثبتي أنك عون له. هنا يكمن سر الحب الوحيد. لا... ليس الجمال يا سيدتي، بل هي التصرفات الفاضلة التي تكسب قلوب أزواجنا».

وفي مسرحية «إفيجينيا في أوليس» (بيت ٧٤٩ - ٧٥٠) وعلى لسان أجاممنون يوجز يوريبديدس رأيه في المرأة ولا سيما كزوجة بالقول التالي:

«على الرجل العاقل أن يؤوى في بيته زوجة نافعة وطيبة، ولا فعليه أن لا يتزوج قط».

صفوة القول إننا لا نقبل إتهام يوريبديدس بعداوة المرأة، لا لشيء إلا لأنه حلل شخصيتها مجلياً دقيقاً، وأوضح نقاط الضعف فيها. لأنه في مقابل هذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

بيد أنه لم يكن غريباً أن يتهم يوريبديدس في عصره بمختلف الإتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والانتقاد من قبل

مواطنيه الأثينيين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على وثام وإنسجام مع معاصريه، لأنه كان تقدمياً ثورياً في آرائه، متمرداً في كتاباته. ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيراً، بل إن رائعته «ميديا» لم تفسز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أى فشلت فشلاً ذريعاً. وما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً». ويبدو أن الروائع لا تحظى حقاً أو دوماً بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتكون مهمة هذا التقييم الموضوعى للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبديدس هجوماً لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية «الضفادع» على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يوريبديدس وتفضله على الشعارين التراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. وما يحكى في هذا الصدد أن الأثينيين المسجونين في صقلية استطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبديدس أن يحصلوا على امتيازات خاصة من سجانهم! وهذا وقد إتكا الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا على يوريبديدس أكثر من الشعارين الآخرين. وبذلك شق يوريبديدس - أى عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة^(١٠٢) سابقاً في ذلك زميليه الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يوريبديدس من أن النصوص التى بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين.^(١٠٣)

حقاً لقد أثارت التجديدات التى أدخلها يوريبديدس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضا فى بداية الأمر، فاعتبره معاصروه المهسبب فى إنهاء الفن التراجيدى. وانقلبت الموازين وتبدلت المعايير فصار يوريبديدس إبان العصر الهيلينستى - أى بعد حوالى عام ٣٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيديين. ومنذ ذلك الحين أصبح يوريبديدس فى المقدمة من حيث الشيوخ والذيوخ، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود فى شعبيته بين الحين والآخر. حتى أنه كان يعتبر أحياناً رجلاً سيئاً ضل طريقه فى الحياة، فإنشغل بنظم الشعر التراجيدى وما كان ينبغى له أن يفعل ذلك. ولا شك أن هذا التيار الإنتقادى العنيف الذى يصحو أحياناً ويخبو فى غالب الأحيان هو من تأثير هجمة

أريستوفانيس الشرسة على يوريبديدس في «الضفادع» بصفة خاصة. وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبديدس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ما وصلنا من نتاج الشعارين الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتها الباقية هي أفضل ما أبدعنا. فكان القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليوريبديدس! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة أو وجهة هذا الرأي الساذج. فنحن في الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعاً، فكيف نؤكد أن ما وصلنا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا؟

ومن أهم الانتقادات المسلطة على يوريبديدس أنه أفسد التراجيديا وأفقدنا رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته. وبما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقدسون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوى العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يوريبديدس وعصره تقريه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الأسطوريين. ولعل في ذلك ما يمكننا من تقدير مدى جرأة يوريبديدس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة في مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية، ولكنها ذات طابع شعري خيالي كتلك الواقعية التي ظهرت إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبديدس الشاعر الإغريقي أكثر صقلًا وأعمق فنًا.

ومن أبرز الانتقادات التي عانى منها يوريبديدس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبهاً بالشر مما هم عليه في الأساطير، أو حتى أكثر مما تقتضى الواقعية الفنية. وقيل أيضاً إنه سلط الأضواء الساطعة على الجوانب الوضيع للنفس البشرية. وما أسهل الرد على مثل هذه الانتقادات، ويكفى أن نذكر أصحابها بأن يوريبديدس الذى قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس في «هرقل مجنوناً» ومينيلوس في «هيلين»، هو نفسه الذى أبدع في رسم شخصية الزوجة الوفية النادرة

الكستيس في المسرحية المسماة بإسمها. وهو أيضاً الذى يقدم هرقل في مسرحية «هرقل مجنوناً» بطلاً ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهما ناكراً عنيد. بل إن شخصيات يوريبديدس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل المثال في مسرحية «ميديا»، ذلك الرجل الذى أنكر الجميل وغرق في أنانيته المرذولة أظهر حناناً أبوتياً لا نظير له وحزناً بالغاً يتفطر له القلب في المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسترد له شيئاً من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنساناً شريراً أو كريهاً تماماً. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التي قتلت ولديها بيديها وسبب الحب ليست أيضاً خالية من المشاعر النبيلة. ويكفى أن نتذكر أنها في الأساس المرأة التي ضحت منذ البداية بكل شيء من أجل حب زوجها. فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى. صفوة القول إن يوريبديدس يمازج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية. النبيل والحسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبيعى لأنه من أجمديات الفن التراجيدى السلم.

وقديماً قال أريستوفانيس إن تركيز يوريبديدس على العاطفة الجنسية في مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدى. ولحسن حظ يوريبديدس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبيننا مقياس ومعايير أثينا القرن الخامس لنفسها. لأن إتهام أريستوفانيس لزميله يوريبديدس بـ«اختيار أساطير الحب الشاذ» وكذا «النساء الزانيات» و«الزيجات غير المقدسة» عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جداً وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذاً في الأساطير من أسطورة أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشرى كما يرى البعض - «أوديب ملكاً». أما أولئك الذين لا زالوا يتقنون يوريبديدس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء، فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم نتاج الرواى والشعرى والمسرحى والتلفزيونى والسينمائى السائد فى أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبديدس النسائية من هى أكثر حدة وشذوذاً من فايدرا فى مسرحية «هيبوليتوس» ولكن يوريبديدس من بداية المسرحية يوضح لمشاهده وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية

تصارع الآلهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه ابن زوجها ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هي التي كشفت أمرها، وفي النهاية إنتحرت فايدرا هرباً من الخزي والعار وفي ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بذله يوريبديدس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقياً ودرامياً إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التي بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الرومان النموذج الإغريق أى مسرحية يوريبديدس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا امرأة فاجرة منحللة لا تسترد في السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم في إصرار إغواء شيطان الحب^(١٠٤).

وكما سبق أن ألقينا فإن تأثير يوريبديدس على المسرح الأوربي منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريق آخر. ولا يتسع المجال للدخول في تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبديدس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يوريبديدس وهي «أندروماك» و«إفيجينى» و«فيدر». كما أثارت مسرحية يوريبديدس «ميديا» شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب «هيلينا» و«إفيجينى» مستلهماً يوريبديدس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين ينكرون عظمة يوريبديدس ليسوا إلا بؤساء يرثي لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمتهم، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون بهجومهم عليه أن يضحخوا في ذواتهم. وليس بوسعنا إلا أن نعتزف لهم بأن هذا المهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً في أن نعطيهم حجماً أكبر بكثير مما يستحقون في الواقع!

وجدير بالتنويه أن شعراء الثالث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبديدس قد تعاصروا، ولكنهم بشخصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقداً مرموقاً مثل كيتو وصل به الإقتناع بذلك الإختلاف فيما بين الشعراء الثالث إلى حد أنه إقترح تسمية مسرح أيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبديدس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة^(١٠٥). وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثالث.

الفصل الثالث

الكوميديا

بين الميلاد السياسى والإستغراق الذاتى

١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندرى إلى كوميديا أتيكية «قديمة» وكوميديا «وسطى» و«حديثة» سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذى طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قلوا إن الكوميديا الوسطى تقع فى الفترة بين عامى ٤٠٤ و ٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأوائل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التاريخ الأدبى بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالى ٥٢٠ - حوالى ٤٢٣)، وكراتيس الذى فاز بأول جائزة فى المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتميز الكوميديا الوسطى بالتحسار دور الجوقة واختفاء البراباسيس أى الخطاب المباشر (أنظر فيما يلى). وبدلاً من أن تساهم أغاني الجوقة فى تطوير الحدث الدرامى كما كان يحدث فى الكوميديا القديمة التى ستحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغاني فى الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل (embolima) بين المناظر. وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة الجوقة (chorou) مكان هذه الأغاني، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التى تروق لهم. ويضاف إلى هذه التغييرات الشكلية تغييرات أخرى فى المضمون، إذ أن

التلميح (hyponoia) حل محل النقد الصريح والهجاء علانية. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وانتقال إلى الكوميديا الحديثة التي تنتمي إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهي تصور حياة المجتمع الهيلينستي المختلف تمامًا عن مجتمع «البوليس» (Polis) أي «المدينة - الدولة» أو «دولة المدينة» إبان العصر الكلاسيكي.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فإننا نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوسة) ديونيسيوس الأول (٤٣٠ - ٣٦٧ تقريباً) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن النظام الأثيني شعبياً وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمدّه بالمعلومات الضرورية، لما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذى نشأت فيه، فهى مستوحاة من مشاكل أثينا إبان الحروب البلبوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات المأجنة والأقنعة الكوميديا غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدى أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ تكمن صورة حياة مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثينى. وهى صورة فريدة لم تتكرر فى أى زمان أو مكان آخر. وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا بإتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية، بدلاً من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتماعية كشفغ الأثينيين الشديد بإقامة الدعاوى القضائية والإختلاف إلى المحاكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدي نفسه منصة يستدهى إليها السياسيون ويمثل القضايا السياسية والإتجاهات الفكرية ذابها، لا من باب السخرية والتندر فحسب بل من أجل المناقشة والتحاور، الذى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية والمحكوم والجمهور من ناحية أخرى. ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضحك الباسم والمقاطعة الفظة المثيرة للشغب والضحيج.

على أننا في الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقيين أو فوق الحقيقة، أى بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودهما الفعلى. ولكن الأساس الذى تقوم عليه الأمور أو الذى نشأت منه المواقف الكوميديية ما هو إلا «الواقع الفعلى» نفسه أى الحياة السياسية والاجتماعية فى أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التى تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعنى المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقوى، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنها عند أريستوفانيس يمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين فى فن شاعر الكوميديا. فترجاييوس فى مسرحية «السلام» (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجهًا بها إلى الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السماء. ولكنه فى إطار هذه الصورة المفرطة فى الخيال لا ينتمى إلى عالم الأساطير، وإنما هو فى المسرحية أولاً وأخيراً رب أسرة (paterfamilias) بسيط وصاحب مزرعة كروم، أى أنه جزء حى من الواقع الأثينى المعاصر للشاعر. ويقال نفس الشيء عن ظهور الجوقة المفاجئ فى السماء بمسرحية «الطيور» (عام ٤١٤)، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة! وفى الحقيقة فإن «مدينة الطيور» تعد تجسيدًا ملموسًا لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد فى كل مسرحيات الشاعر مزجًا فريدًا بين الواقعية المحسوسة واللاواقعية المرفسة فى الوهم والخيال، وتزواجًا بين الحقيقة وضدها وذلك فى صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال.

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثينى إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميديى وتصور الأمور فى حال أسوأ مما هى فى الواقع (in deteriore). والأخرى هى الصورة البسيطة التلقائية التى لم يعتمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهى أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاسًا للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة. ولكن الشاعر بعبقريته الكوميديية الفذة إستطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعى

وغير الواقعى فيها، بحيث أن المحصلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثينى، ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسماً سوى «الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية».

وهذه الخاصية التى تتميز بها مسرحيات أريستوفانيس من شأنها أن تلقى أعباء جديدة على عاتق نقاد ودارسى هذا الشاعر عندما يشرعون فى قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب فى الغالب تحديد أين تنتهى الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية. وإذا كان سر فن أريستوفانيس يكمن فى مزجه لعنصرين متناقضين فى إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناساً لا قيمة واقعية لهم بيد أن بوسعهم قلب النظام الكون رأساً على عقب. فها هو بيثيثايروس فى مسرحية «الطيور» وها هى براكساجورا فى «برلمان النساء» من بسطاء النساس ولكنها يزعمان أنهما مصلحا الكون، وأنها يهدفان عن طريق جنونهما العبقرى إلى تغيير النظم السياسية والإجتماعية التقليدية الموروثة ويعتقدان أفكاراً طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدي أن يقف على أرض الواقع المألوف لدى جمهوره قبل أن ينطلق به علقاً إلى ما هو غير مألوف أو واقعى أى فى عالم الخيال. وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأوا لم يكن ليدركه أى فن أجز من فنون الأدب الإغريق.

وغنى عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضاً. لأنه فيما عدا الإحدى عشرة مسرحية التى وصلت إلى أيدنا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شىء يذكر سوى شذرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا القديمة ليست كاملة، فهى تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامى المعاصرين أو اللاحقين لها. فنتهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسى. ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، ونهج نهجه الشاعر فيريكرايس (كسب أول جوائزها فيما بين

علمى ٤٤٠ و ٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا القديمة وروادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى. ونعنى بصفة خاصة الثالوث الكوميدي الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيوبوليس (حوالى ٤٤٦ - ٤١١) وأريستوفانيس.

كان على الشاعر الكوميدي - السياسى - أن يكون متجاوبًا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحى أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا اقتضت الظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الإجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الإجتماعى والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واجه الشاعر السياسى القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهى مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية «البابليون» (عام ٤٢٦) فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام «مجلس الشعب» على يد كليون الزعيم السياسى (أنظر فيما يلى)، الذى إدعى أن الشاعر قد عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجنب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشد بعد ذلك فى مسرحية «الفرسان» (٤٢٤)، التى لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدها متخذًا مقعده فى الصف الأول من المسرح، والذى كان يخصص لعلية القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفى هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثينى تحت زعامة كليون كرجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف أن الأثينيين لم يكونوا يسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا فى النقد السياسى لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظيم رمز الديمقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعًا من «الرقابة» عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالى جزيرة ساموس الخطيرة^(١٠٦). وفى عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسوس (٩) أن يعيد الكرة^(١٠٧). ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أى

عضو من أعضاء «مجلس الشعب» أن يوجه الاتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالصلحة العامة وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم (onomasti komodein)، كما يحدث على سبيل المثال فى مسرحية «السحب» عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفى مسرحية «النساء فى أعياد الثيسموفوريا» التى فيها يهاجم شاعر التراجيديا المعروف يوريبديدس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الإستثنائية تؤكد القاعدة العامة أى الحرية الكبيرة التى تتمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى أى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع المجتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن الكوميديا أيضاً كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثينى نفسه. ولذلك فإن الدعوى التى يقال أن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجاناب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر من النظام السياسى الأثينى. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثينى يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون «مجلس الشعب». ولا مراء فى أنه قد شهد المباريات المسرحية أحياناً - ولا سيما تلك التى تقام إبان مهرجانات ديونيسيوس الكبرى - بعض الأجاناب من الحلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم فى مجموعهم كانوا قلة تذوب وسط الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من إسمها (الذى يجمع بين كلمة «كوموس» komos بمعنى «إحتفال أو موكب ريفى صاخب ومعريد» وكلمة «أودى» ode بمعنى «أغنية») إلى الأغاني والرقصات التى كانت تؤدى فى أنحاء الريف الإغريق إبان موسم الحصاد، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسيوس إله الخمر. وهكذا لقد نشأ هذا الفن المسرحى من إحتفالات دينية شعبية تشارك فيها جميع الطبقات والفئات فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحياة فى دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر - أى شعبية هذا الفن - دوراً أساسياً فى تشكيل الكوميديا

وتطورها. فغالبًا ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهدًا شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر في الكوميديا الإغريقية أحيانًا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين فيأت رأيهم ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحيانًا في ذهول كالبلهاء. وإذا كان اللوم قد وجه أحيانًا إلى يوريبديس لتقدمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا التقدير لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدي لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على إشراك جمهور النظارة في الحدث الكوميدي فلدينا الكثير. هاك عجوز شمطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أي الجمهور (راجع «الفرسان» بيت ١٣١٦ وما يليه و«بلوتوس» ١٠٦١ وما يليه). وتساءل الجوقة بائع السجق «أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعًا» («الفرسان» ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الباطل في مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين («السحب» ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور في الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض في مباريات مسرحية نجد عادة ملح الذات شائعة في المسرحيات الكوميديّة التي وصلت أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضًا عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتعلق أو التردد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محببة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية في الكوميديا. وإن دل ذلك على شيء فإمّا يدل على مدى إهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه في العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحدًا من الشعب وكان الفن المسرحي من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثيني كله لأنه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته «وقفشات» على بعض المتفرجين، وربما يتفق بعض شخصيات الجمهور قبيح الشكل أو المشوهين ليكون موضوع السخرية ومثار الضحك. فهذه «عجوز سمطاء كانت أضحوكة الثلاثة عشر ألف متفرج» (بلوتوس) ١٠٨٢ وما يليه). وكثيرا ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه كأن يقول: «إن أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون في سرعة بلهاء وهم يجهلون أثر ما يتخذون من قرارات» («برلمان النساء» ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التلق كان من نصيب أفراد الجمهور في بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كذلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التي يقول فيها كراتينوس «هلم أيها الجمهور يا من لا تضحكون للفكاهات فور سماعها وإنما تنتظرون إلى اليوم التالي أنم ياخير من حُكِّم في فني ا ولدنكم أمهاتكم للهرج والمرج الذي تحدثونه فوق مقاعدكم». وفي شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناظمها ترك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقه أمرا مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعى بقدرة قادر إلى جمهور ذكى حصيف الرأى إنهُ هو بالطبع صفق للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة («السحب» ٥١٨ وما يليه، «الفرسان» ٢٢٨ و ٢٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور «مشاهدا مثاليا» متوقدا الذكاء المعيا، ثقيفا لقيفا، يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعوص النوادر وأشد الإيحاءات إبهاما.

وصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين «مجلس الشعب» الأثينى. ولذا نجد الشاعر الكوميدي يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حد أن الخطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو في أغاني الجوقة أو في البراباسيس. يُطلب إلى الجمهور في كثير من الأحيان أن يصيح السمع ويركز الإنتباه. ويؤخذ رأيه في الشخصيات التي تمثل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب في مشاركة «الطيور» - على سبيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق. ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذى يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود («الفرسان» ٢٦ وما يليه، «الطيور» ٧٥٣ وما يليه،

«السلام» ٢٠ و ١٥٠ وما يليه). وتحت الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولاً وفكراً («الزنانير» ١٠٥١ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة العامة الصاخبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التى ترد فى كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال «السلام» ١١١٥ و ١٣٥٨ وما يليه، «برلمان النساء» ١١٤٠ وما يليه) - ينبغى ألا تؤخذ مأخذ الجدا على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة فى خلق جو تفاعلى وانسجام متبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة، وهو ما يجمل بتحقيقه أتباع المسرح الملحمى فى أيامنا هذه إذ يدعون إلى تحطيم الحائط الرابع^(١٠٨).

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هى:

١ - البرولوج (prologos) وهو الجزء الذى يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة وموضوع المسرحية.

٢ - البارودوس (parodos) أى أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهو المكان الدائرى المخصص لها بالمسرح وتؤدى فيه الأغاني الأخرى ولا تتركه إلا فى نهاية المسرحية.

٣ - الأجون (agon) أى «مناقشة جدلية» أو «مباراة كلامية» أو «مناظرة» بين فردين حول نقطة شائكة هى الموضوع الرئيسى أو محور المسرحية ككل. وتستخدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المشادة أو الإشتباك الكلامى، المضحك بالطبع.

٤ - البراباسيس (parabasis) وهو الجزء الذى فيه «تتقدم الجوقة إلى الأمام» أو «تأخذ جانباً» لتخاطب الجمهور مباشرة بإسم الشاعر. ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصيل حتى أصبح محور الكوميديا. وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحى وللاندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحى فى عصرنا. وجدير بالذكر أن البراباسيس قد تضاءل دوره فى الكوميديا رويدا رويدا حتى إختفى تماما فى الكوميديا الوسطى والحديثة كما سبق أن ألهنا.

٥ - عدد من ما يمكن أن نسميه «الفصول» (epeisodia) وهى المشاهد

الحوارية التي تفصل كل منها عن الآخر أغاني الجوقة التي تؤدي في الأوركسترا.

٦ - مشهد «الخروج» (exodos) أى الجزء الختامى.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكثر بقيود الزمان أو وحدة المكان كما يحدث فى التراجيديات. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن ينبجم عن ذلك بالضرورة إنكسار حاد فى سير الحدث الدرامى. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن فى العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مثلا فى مسرحية «السلام» حيث يطير تريمايوس إلى دار الآلهة فى السماء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض. وهكذا تأتى الأحداث فى الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامى، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة فى أحداث مرثية وملنوسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أى خرافية من كل لون وصنف، وفيها تتعادت الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث فى «الحواديت» الشعبية. وتأتى نهاية الأحداث الكوميديية دائما مرحلة، إذ تقام الولائم والإحتفالات الصاخبة، وذلك فى عدا مسرحية «السحب» التى تنتهى بمحرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميديية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تنبع بالضرورة من الأحداث السابقة. وعندئذ تأتى هذه الإحتفالات الصاخبة كوسيلة يلجأ إليها الشاعر ليغرق السؤال «وماذا بعد؟» فى ضوضاء الموسيقى والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والآخر من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع فى أعين ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات وكان أريستوفانيس يريد من جمهوره أن لا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائما بأنه إنما يجلس فى مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذى تقوم عليه نظرية برتولد بريخت داعية المسرح الملحمى والتغريب فى القرن العشرين^(١٩).

لا شئ على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجو الاجتماعى الصحى والحياة السياسية السليمة وإزدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتع بها شعراء الكوميديا القديمة. سخروا من كل شئ على

الأرض أو في السماء، هاجموا القوانين، إنتقدوا سياسة الدولة وحملوا على زعمائها ولم ينج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - في العادة - لشعرائهم بمثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهورى وحرية الفرد في الجهر برأيه صراحة ودون أية موارد في ظل سيادة القانون وحمايته الظليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدوا أنفسهم في إطمئنان، وأن يسخروا من زعمائهم إذا ما إنحرفوا سواء في حياتهم الخاصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث في أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكليم الأفواه سواء في أوقات السلم والإزدهار أو أوقات الحرب والإنكار. ونرى في ذلك الدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية في ظل النظام الأثينى السياسى - ديموقراطيا كان أم أوليجارخيا - إبان العصر الكلاسيكى. ومن هنا جاء قولنا بأن الكوميديا القديمة هى أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامى الذى إستطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة في أعماله المسرحية أهو سوفوكليس أو أريستوفانيس؟ لا يسعنا إلا أن نجيب أنها هما الإثنان معا، فكلاهما مكمل للآخر. مسرحيات الشاعر الأول من جهة هى التعبير التراجيدى الجاد عن أثينا القرن الخامس في قمة ازدهارها. أما الثانى من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدي الساخر إبان فترة بداية تأكلها حيث تسالت عليها المحن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أريستوفانيس حوالى عام ٤٤٥ إبان عصر بريكليس الذهبى حيث إستتب الأمن والسلام. وفي عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر، أولى مسرحياته وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتتعلق بها كل مسرحية من مسرحياته. وينغى أن ننوه هنا بأنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس في حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية - كالمعارضة - تقف دائما في مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجردة لخدمة أغراض النظام

الحاكم فنندتد تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخياً في الفترة التي أصبح فيها البناء الديمقراطي الأثيني هشاً متصدعاً بسبب الحروب والاختطاف الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة في بنية هذه الديمقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدواً للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة التي لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسل من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتأتى هزيمة كليون في مسرحية «الفرسان»، لا على يد رجل قوى ذى بأس ووقار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذى يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن ييزه في أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس!) في «السحب» سوى رجل غمى أبعد ما يكون عن الأمانة ويريد التملص من ديونه. وفي المباراة الكلامية التي تجرى في نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق الباطل ينتصر الأخير. وفي «النساء في أعياد التيسموفوريا» ينتصر يوريبديدس في النهاية ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية. ويدور الصراع في «الضفادع» بين أيسخولوس ويوريبديدس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه في موقف لا يجسد عليه، وقد يعجب المحدثون بإمارة جريئة مثل ليسيستراتي في المسرحية المسماة بإسمها، ولكن أريستوفانيس وجمهوره قد وجدا فيها بالقطع ما يناقى الطبيعة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعا وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعا منها ليست من يراع الشاعر نفسه وإنما هي منتحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنواناً من هذه المسرحيات التي لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشر مسرحية يرجع الفضل في بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين إعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنقى صورة لها. ولكى نتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة في المجتمع الأثيني سنلق نظرة سريعة على بعض أعماله ولاسيما التي وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية «المشركون في الوثيمة» هي باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧. وفيها نرى أبا وقد رى ولديه بطريقتين مختلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة تربي الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام في مدرسة عصرية من تلك المدارس التي بدأت تنتشر في أثينا مؤخرا. وها هو الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران في مساجلة قامت بينهما تحت ناظره. ومن هذه المساجلة نعرف إلى أي مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذي راح ضحيتها. وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع في مسرحية «السحب» و«الزناير».

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية «البابليون» عام ٤٢٦ وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعم السياسي أو بالأحرى الديماجوجي (الغوغاء) كليون، ولقد تم عرض هذه المسرحية في أعياد ديونيسوس الكبرى التي تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة في هذه المسرحية يمثلون الحلفاء السذين كان عليهم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا بالهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستعباد أهالي مدينة موتيليني (بجزيرة ساموس) بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء «مجلس الشعب» الأكثر إتزاناً وحكمة على إعادة النظر فيه مما أدى إلى العدول عنه في النهاية بعد أيام قلائل من صدوره. وما كان من كليون ردا على هذا الهجوم الساخر في «البابليون» إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كما سبق أن ألقينا. وهي دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها («الأخارنيون» بيت ٣٣٧) وإن لم تنته إلى شئ على ما يبدو.

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهي «الأخارنيون» التي عرضت عام ٤٢٥ في أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلوونيسية التي خربت أراضي أتিকা الزراعية فنقص الغداء وتفشى الوباء وحلت

روح اليأس والقنوط بالأتينيين. والأخارنيون هم سكان «أخارناى» أحد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربى من أثينا. وكان أهل هذا الحى من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ اكتسحت جيوش العدو الإسبرطى أراضيهم عدة مرات. ويطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس السدى يحمل اسمه معنى «العدالة». وهو فلاح أثينى جلس ينتظر إجتماع «مجلس الشعب» متحسرا على «أيام زمان» التى كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الالهة كمبعوث من قبل العناية الإلهية لكى يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى هناك. ويعرض ديكايوبوليس أن يمدد بالنقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله فى عقد المعاهدة بالفعل ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين الذين غضبوا أشد الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعا بظله الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتق بمعاهدة السلام إذ يقيم موكبا يضم إبنته وخدمه! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أى الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشترك فيه لاماخوس القائد العسكرى. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبديدس ما يجعل خطبته أكثر تأثيرا وإقناعا، وينجح فعلا فى كسب تأييد الجوقة. وبعد البراباسيس ترد مناظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجملة.

وفى عام ٤٢٤ يقدم أريستوفانيس مسرحية «الفرسان» التى فازت بالجائزة الأولى فى اللينايا. ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون الزعيم الديماجوجى سالف الذكر والذى برز أيام الحروب البلوونيسية وبعد من أكبر أنصار سياسة أثينا «الإمبريالية»، وبالتالي فهو داعية الحرب الذى كان يقف تحت شعار «الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النصر فى النهاية». وكان كليون فى قمة نفوذه وقوته بعد إنتصاره العسكرى السريع وغير المتوقع على إسبرطة فى موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٤٢٥). وفى المسرحية نجد ديموسثنس وبيكياس يمثلان صورة كارىكاتيرية للقواد الأتينييين، يقومان بدور سادنة ديموس (تشخيص «للشعب» الأثينى). وهما يسخران من كليون الذى يسميه الشاعر

«البافلاجيون»، ويصفه بأنه عبد وابن دباغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلله لأنه يتزلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبؤات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من حظوة لدى ديموس ويتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهددا ولكن جوقه الفرسان تصده وتضربه وتحث بائع السجق على الوقوف في وجهه وتبدأ معركة حامية بينها. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين الرجلين الديماجوجيين لكسب رضى ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبؤات والسخرية من بعضها البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز بائع السجق الذى يتضح فى النهاية أن اسمه الحقيقى هو أجوراكريتوس (المرموق فى السوق العامة). وظن كثير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفسراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إناء^(١١) أثرى من الألوان ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة فى هذه المسرحية. وفيه نرى رجالا يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد بإستخدامه تقنية التنكر والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية فى المسرح (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين) لو سنحت لهم فرصة تقديم هذه المسرحية الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس «السحب» فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حز ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيحها وصلقلها فيما بين عامى ٤١٨ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس. وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو سترسياديس (المراوغ)، أما ابنه فيديبيديس فهو مسرف لأنه يتشبه بتلابيب الحياة

الأرستقراطية وأساليبها التي ورثها عن أمه. فهو يضع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلا يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكي يتعلم لدى سقراط - زعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس - الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص من القضاء أمام التسديد الديون التي تراكمت عليه. ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائيا متمرسا ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها بأن يضرب أباه ضربًا مبرحًا ويثبت له بالبرهان أنه محق في ذلك. ولم يجد الأب مناصا من أن يجرى مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران إنتقاما أو غيظا لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة.^(١١)

وفي مسرحية «الزنانير»، التي عرضت عام ٤٢٢، وفازت بالجائزة الثانية في أعياد اللينايا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكري والترؤي بين الأب والابن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الذي سبق أن تناوله في «المشركون في الوليمة» و«السحب». ولكن الصورة هنا معكوسة فالابن هو الذي يضييق ذرعا بأبيه الذي ضل الطريق وإشرف. ونجد التناقض بين الطرفين ظاهرا في إسم كل منهما كما هي العادة في كل مسرحيات أريستوفانيس. فالأب يسمى «فيلوكليون» أي «المحب لكليون»، أما ابنه فيسمى «بديليكلليون» بمعنى «الكاره لكليون». ويعتبر الأب تجسيدا حيا للشعب الأثيني المولع إلى حد السخف بالتقاضى وإجراءاته التي يمتتها الابن. فالمسرحية ككل تعتبر نقدا ساخرا لنظام محاكم المحلفين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أجرا للمواطن الذي يحضر كمحلف أية جلسة من جلسات هذه المحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالإعتماد على هذا الأجر كمصدر رزقهم الأوحده. لقد حاول الابن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. وبلجا في النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين - أعضاء الجوقة - يأتون إليه في المنزل متنكرين في هيئة الزنانير ويصحبونه إلى المحكمة فجرا ليمارس هوايته. وتطور مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكلليون حول مزايا وعيوب النظام القضائي. حيث يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنافع التي يحصل عليها هو شخصيا منه، بينما يبرهن

بديليكيون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام الذين يستغلون الدخل العام لمصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع. ويتحول أفراد الجسوقة عن موقفهم ويجبر فيلوكلليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والدفاع فيها بالمنزل بادئا بقضية لايس كلب للمنزل الذي كان قد سرق قطعة من الجبن ويتعهد بديليكيون الآن بتربية والده إجتماعيا فيهدب من سلوكه ويهدم من ملابسه ويصحبه معه إلى الولاثم والمآذب. ولكن النتائج لم تك قط حميدة لأن فيلوكلليون صار ملثمنا للخمور، مولعا بالرقص والمجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة. (١١٢)

ولقد قلد راسين هذه المسرحية في كوميديته الوحيدة بعنوان «المتقاضون» عام ١٦٦٨م، التي تسخر من التقاليد القضائية السائدة في فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دي بيميس ويتهكم من جنون بعض القضاة مثل بيران وأندان.

وعندما قدم أريستوفانيس «السلام» عام ٤٢١ في أعياد ديونيسيوس الكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن الزعيمين كليسون الأثيني وبراسيداس الإسبرطي كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر وساد الإتهام المحب للسلام في السياسة الأثينية. بيد أن هذه المسرحية التي تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية. وبطل هذه المسرحية هو تريجابوس المواطن الأثيني صاحب مزارع الكروم الذي يعاني هو وأسرته من نقص الأطعمة لإنتشار المجاعة بسبب الحروب، فيقرر أن يقلد بيليرفون بحصانه المنحج بيجاسوس في الأساطير. فركب خنفساء عملاقة من فوق جبل أيتنا متجها إلى السماء طلبا للسلام ويبحث عن شيء يقتات به. وتنجح الرحلة ويقابل تريجابوس الإله هرميس على بوابة السماء، كما يقابل رب القتال بوليوس (الحرب) الذي يتولى إدارة شؤون السماء الآن بدلا من زيوس رب الأرباب، الذي كان قد تنحى هو وبقية آلهة الأوليمبوس لإحتجاجا على إقتتال الإغريق وسلوكهم الشائن. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام في الجب وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية في الهاون وبينما هو يبحث عن يد الهاون، كان تريجابوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيما المزارعين قد رشوا هرميس وسحبوا ربة

السلام من الجب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتهلل الوجوه إبتهاجا وتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب، فلمواطنون جميعا فيما عدا صناع السلاح يقيمون أفرح السلام ويعلدون العدة لحفل زواج تريجايوس وربة السلام.

وعرضت مسرحية «الطيور» عام ٤١٤ وفازت بالجائزة الثانية في أعياد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثيني قد أبحر في طريقه لشن «الحملة الصقلية» عام ٤١٣، وكانت جماهير أثينا عشية قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والاضطرابات النفسية، لأن كل معابد الميرماى قد تهدمت في ظروف غمضة. وهى عبارة عن مباني رباعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصفي لهرميس ينتهى بعضو الذكر فاللوس (phallos). ويقام هذا المعبد فى العادة عند مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد فى الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثيني متجها إلى صقلية على أنه قال سىء الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وشتم التحدث عن ويلاتها، ولا سيما بعد حصار جزيرة ميلوس على يد الأثينيين عام ٤١٦/٤١٥ وإخضاعها بقسوة بلغت حد الممجية. فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء «مدينة فاضلة» طوباوية تقوم على الأحلام المثالية. فقد يش كل من بيثتايروس «الرفيق المخلص» وإيو إلبيديس «ذو الآمال الطيبة» من الحياة فى أثينا ومتاعها وآلامها. فخرجا للبحث عن تيروس ملك طراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى همد لىستشيراه عن أفضل الأماكن للعيش بعيداً عن أثينا. واقترح عليها تيروس بعض المناطق ولكنها لم ترق لهما. وأخيرا وثبتت إلى ذهن بيثتايروس فكرة ذكية وهى دعوة كل الطيور للتكاتف والتجالف معه ومع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية فى الفضاء. فمن هذا الموقع الإستراتيجى يستطيعون التحكم فى الآلهة والبشر فى آن واحد، لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إلتهاام البخار المنبعث من طهى أو شى اللبائح المقدمة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت فى قبول مثل هذا الإقتراح الجريء، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له

ويهرعون إلى وضع اللبنة الأولى لمدينتهم التي يتم بناؤها تحت إشراف بيثتايروس وإيوالبيديس بعد أن إرتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة في الفضاء. وعندئذ يترك أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يترنم بقصيدة يثنى فيها على المدينة الجديدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبؤات المنجم المشهور الذي جاء ليضع خريطة مفصلة لشوارع وطرق المدينة. ويأت حارس المدينة الجديدة بشخص إخترق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وإبنته التي جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على الأرض إلى أهل السماء. ويطلب من إريس - ولأول مرة - إبراز «تصريح دخولها» المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما اضطرها للعودة في حسرة والدموع تملأ مآقيها وهي تشكو إلى والدها سوء المعاملة! وفي تلك الأثناء تفشى بين بنى البشر الوباء الشديد بعالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الانتقال والإنضمام إلى «مدينة الطيور» المسماة «نيفيلوكوكجيا» أى ما يمكن أن نطلق عليها «بلاد السحب والوقواق». وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائ كينيسياس^(١١٣) والبطل المارد الأسطوري بروميثيوس وبطل الأبطال هرقل ويوسيدون إله البحر. ويتمكن بيثتايروس من الإستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويتربع على عرش كبير الآلهة وتجبرى الإستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية «ليسيستراق» فعرضت عام ٤١١، وكانت الحملة الصقلية المشؤومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثيني كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمية أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية في غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس في صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام، وهو نداء نصفه هزل ونصفه الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال في إنهاء الحروب خطر على بال ليبيستراق (مُسرحة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور لكي يوطدن أركان السلام. وتوجه ليبيستراق دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ الخطة. وتقوم خطتها على

قيمة. فيزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكم فيها. وينقد كل من الشعارين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشعارين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا معنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على التقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١١٥).

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعا أثينياً تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجراً، أى حوالى الساعة الثالثة صباحاً حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متكرة فى ثياب رجل ومسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بليبيروس، الذى تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه ومسكة بعصاه التى يتكئ عليها فى سيره ومتعلقة حذاءه اللاكوف. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية رباتية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار جنسا الطاهر، وتقع عيناك الثاقبان على العابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعاً بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلامًا سينمائية لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التي يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس في «ليسيستراق»^(١١٤).

وعرضت مسرحية «النساء في أعياد التيسموفوريا» عام ٤١١ أو ٤١٠. أما أعياد التيسموفوريا فهي مهرجانات دينية تقام تكريمًا للإلهة ديميتير راعية المحاصيل الزراعية (لا سيما القمح) وخصوبة التربة، وتعد في شهر أكتوبر - نوفمبر أى في موسم بذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر التراجيدي يوريبديدس أن النساء يخططن في هذه الإحتفالات للقضاء عليه، لأنه كان عدوًا للمرأة إذ كشف عن نقائصها وأظهرها في مسرحياته في صورة غير لائقة. ويحاول يوريبديدس أن يقنع زميله شاعر التراجيديا المحدث أجاتون بأن يتنكر في زي النساء ويحضر هذه الأعياد النسوية لكي يدافع عنه أمام الحاضرات ولكن أجاتون يرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي صهر يوريبديدس منيسيلوخوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل في المهرجانات وعندما تلقى بعض النساء خطابًا تندد فيها بيوريبديدس وتطالب برأسه ينرى منيسيلوخوس للدفاع عنه. ولكنه لا يفلح إلا في زيادة السخط عليه ويثير الإشمئزاز والتفهم بين المحتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلصة إلى أعيادهن الخاصة هذه. فيدور البحث عن الرجل المتخفي، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبديدس في محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهي المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر التراجيدي والنساء. إذ يعد يوريبديدس أن لا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية في مقابل إطلاق سراح قريه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية «الضفادع» عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبي إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل في مجال السياسة أيضًا، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشرى داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبديدس لم يعد في أثينا أى شاعر تراجيدي ذو

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيدين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشعارين أحدهما الآخر نقدًا ساخراً ومريراً فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشعارين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على التقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١١٥).

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعا أثينياً تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث «برلمان النساء» فجراً، أى حوالى الساعة الثالثة صباحاً حيث لا تزال نجوم الليل متألقه فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجعة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها «النشطة فى السوق العامة») زوجة بليبيروس، الذى تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكىء عليها فى سيره ومتعلقة حذاءه اللاكوف. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول «إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجرائنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عينك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية... ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعاً بتولى الرجال إدارة دفة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن

متنكرات في ثياب الرجال إلى «مجلس الشعب» (Ekklesia) خلصة لكي يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الإستيلاء على السلطة. وإبتداء من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء في الدخول واحدة بعد الأخرى في مجموعات صغيرة وهن جميعاً يمثلن أفراد الجوقة اللائي يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالي هو إثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللائي يقطن داخل المدينة. أما النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ في الدخول بعد بيت ٣٠٠ وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملاً.

ونعرف من الحوار الذي يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الإتفاق عليها في إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن. بلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة. وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلباً لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة! ولقد وضعن جميعاً لحى مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إبيكراتيس الملقب بـ «حامل الدرع» (سساكيسفوروس Sakesphoros)، لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظم جسمه فصارت كالذرع الواقي (بيت ٦٠ وما يليه).

وفي بداية التجمع النسائي تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصماء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - في حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو «مجلس الشعب» صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهيمى لظهور بليبيروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره في زوجته التى سرقت ملابسه وخرجت بليل. ويخبره خريميس - القادم من إجتماع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع في أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة وإختيرت بركساجورا رئيسة للحكومة. وفي بيت ٥٠٤ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأق براكساجورا التى لا تزال ترتدى ملابس زوجها. وتأمّر النساء بأن يزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن، فهى نفسها ستذهب خلصة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقته من

ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفي تلك الأثناء يغير أعضاء الجوقة ملابسهن في الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية. وتتلخص أسس النظام الجديد - كما تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية في أن كل الآلام والمشاعب ستختفي، لأن كل شيء من الآن فصاعدا سيصبح ملكا مشاعا للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة وهي المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهن أولوية مطلقة في المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصبية أن يقدم أولا بعض التضحيات إشباعا لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الاشتراكية!

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكي تشرف على الترتيبات اللازمة لإستلام كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يقدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتق مع محبوبته الفتاة الجميلة التي تنتظره في لهفة. ووفقا للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شمطوات على أولوية كل منهن في التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا، إذ إختفت بعض المشاكل لتظهر مشاكل أخرى جديدة. وهذا ما تختلف فيه المسرحية عن «ليسستراق» وتتفق مع «بلوتوس». ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيرا في الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفي نهاية المسرحية تجرى الإستعدادات لإقامة الوليمة العامة التي يستغرق إسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية! (١١٦٩ - ١١٧٥)^(١١).

ولقد عرضت مسرحية «برلمان النساء» عام ٣٩٣. وبعد إنتهاء الحروب البلوونيسية بتسع سنوات (٤٠٤ - ٣٩٥) كانت أثينا لا تزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغى التنويه إلى أن سلوك الإسبرطيين تجاه أهل أثينا إتسم بالإتزان والتحضر، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرًا كاملا في وقت كان بوسسهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أغضب هذا

الموقف أهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بويوتيا) وكورنثه فسحبوا تأييدهم للحلف البلويونيسى الذى تزعمه إسبرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضد طيبة عام ٣٩٥ نادت إسبرطة بغزو بويوتيا كلها فلهي جميع الحلفاء - ماعدا كورنثه - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينها ضد إسبرطة مما وضع الأثينيين في موقف حرج وعجز زعماء المدينة وأصحاب الراى وفي مقدمتهم ثراسيبولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تمحروا في الإختيار بين القبول الذى سيثير غضب إسبرطة والرفض الذى ربما سيضيع عليهم فرصة ذهبية لسوقف المد الإسبرطى. وتلك هى المناسبة التى يشير إليها أريستوفانيس في مسرحية «برلمان النساء» (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال «كما وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين». ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة في المجلس مؤيدة لهم، ولكنه بعد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مفاجئة أصابته لأنه أكثر ممن أكل الكثرى! وسواء ألقى ثراسيبولوس خطبته المعارضة للحلف أم لا فقد تم تشكيله وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هاليارتوس (بشمال غرب طيبة) لتحارب الإسبرطيين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعد فوات الأوان أى بعد إنتهاء المعركة حيث قتل ليساندروس القائد الإسبرطى الذى كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة.

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عندما تقول «يبدو أن هذا الحلف الذى سبق أن تناقشنا في أمره هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن ينقذ المدينة» (أبيات ١٩٣ - ١٩٤). وبالفعل أنعش هذا الحلف روح أثينا بعض الوقت، إلا أنه هزم في معركة كورنثه الكبرى عام ٣٩٤. ومعنى الحلف بهزيمة أخرى في كورونيا في نفس العام على يد القائد الإسبرطى أجيسلاوس بعد عودته من آسيا الصغرى. وفي تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا براكساجورا لتسدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتن أكثر ثباتا من جنس الرجال وأشد حسما وحزما في تصريف شئون الدولة.

عرضت «بلوتوس» (= الثروة) عام ٣٨٨ وهى آخر ما وصلنا من إنتاج أريستوفانيس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهوره

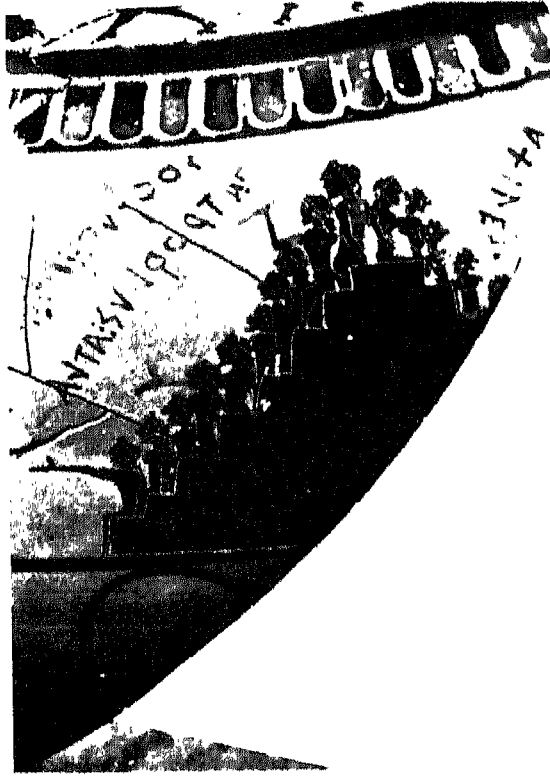
بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس وتلويب الفوارق الاقتصادية بين الطبقات. لقد إشمأز خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء في كل أنحاء الدنيا، بينما هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلفي ليستشير الإله أبوللون فيما إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يربى ابنه على المنهج الذى يخلق منه وغدا ثريا! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خريميلوس أمام باب المعبد واقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، واتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه. وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد في نفس رب الأرباب على أبناء البشر. ويصر خريميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكي يتمكن من التمييز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويعزف عنهم ويقبل على الأختيار بدلا من التخبط هكذا عشوائيا بين هؤلاء وأولئك. ويتردد بلوتوس الأعمى كثيرا خوفاً من إنتقام زيوس. ولكنه في النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكليبيوس إله الطب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل بينيا إلهة الفقر فتتلذر خريميلوس بمغبة تنفيذ خطته المهورة وآثارها المدمرة. فالفقر دائما - في رأياها - منبع الفضيلة والحسافز إلى الإجتهد، فلولاها لامتلات الدنيا بالكسالى، بل إنه هو الذى حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والإزدهار! ولا يأخذ خريميلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عرض الحائط. وتم عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصرا طريقه بنفسه إلى بيت خريميلوس فيصير الأخير ثريا. ويتوافد الناس من كل صوب على هذا البيت الذى يقيم فيه إله الثراء البصير. يأتي رجل عاش فقيرا أمينا طول عمره حتى صار غنيا الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة، وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته المزقة وحذاءه المهلهل! وتأتى امرأة عجوز خسرت عشيقها الذى كان يتردد عليها طمعا في أموالها، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شيء! ويأتى هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل في السماء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق! وأخيرا يأتي كاهن زيوس وهو يتضور

جوعاً! خلاصة القول أن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة في مسرحية أريستوفانيس وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئاً من الإضطرابات في بنية المجتمع. وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه «الإشترابية» هي أحد الموضوعات الرئيسية أيضاً في «برلمان النبء» التي سلف أن تحدثنا عنها.

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صغيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الإجتماعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدي في مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجلاء الحياة الأثينية من كافة جوانبها إبان فترة تألق أثينا الحضارى والفكرى وبداية ذبول نفوذها السياسى وإنكماش توسعها العسكرى الإمبريالى. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية وثراء أسواقها الإقتصادية وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار والأشرار على السواء وتنوع إتجاهاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المرآة شاعر ساحر إستطاع برغم الأضواء الساطعة التي تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة التي تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التي تكمن وراء كل كلمة ساخرة ومدى العمق في ثنايا أى مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياته فهو يستخدم لغة متعددة الألوان. ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة. فهو يتمتع بتدفق في الحوار ودفء في المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلتقاط كل ما هو عجيب وفخم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل. ولم يقع هدفاً لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش في هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة وإتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التي ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع في البداية شكلاً ثابتاً في بناء مسرحياته ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتها العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما في «الطيور» وما بعدها من مسرحيات



شكل ٢٤

شذرة من إناء سوفيلوس، محفوظة بالمتحف القومي لى أثينا.
وهي تصور المتفرجين الجالسين على مقاعد المسرح الإغريقي

فقد طرأت تغييرات عميقة على الشكل الدرامي بلغت ذروتها في «برلمان النساء» و «بلوتوس»، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى. وتتمثل هذه التغييرات بصفة خاصة في إدخال أغاني جوقة لامت بصلة عضوية إلى حدث المسرحية. مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغاني عند إعادة نسخ هذه المسرحية فيما بعد، إذ إكتفى النساخ بذكر كلمة «الجوقة» مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغاني وأية كلمات. كذلك نلاحظ في هاتين المسرحيتين ندرة - لا إختفاء - الإشارات الشخصية. وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات التي أدخلها على الفن الكوميدي في بداية القرن الرابع^(١١٧).

٢ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع في الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية استقلالها نتيجة للغزو المقدونى إبان القرن الرابع إنهار نظام دولة المدينة المميز للحضارة الإغريقية الكلاسيكية وافتقد الفرد نفسه وذاب في خضم الحياة الجديدة في ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحت تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خارجى إلى حروب داخلية. وتراخى ارتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتمامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة. إذ استغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم. وكان من الطبيعى أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد. وهى بذلك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل مسولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م). وأشهر شعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة هم مناندروس (٣٤٢ أو ٣٤١ - ٢٩٣ أو ٢٨٩) وفيليمون^(١١٨) (٣٦٨ أو ٣٦٠ - ٢٦٧ أو ٢٦٣) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات في أوائل القرن الثالث).

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيدا من شعراء الكوميديا الحديثة سوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئا فيما عدا الاسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره في المسرح الرومانى الكوميدي. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخرا ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس. ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتماد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدامى وعند شعراء الكوميديا الرومان ولا سيما ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعرا أعيد إكتشافه حديثا، ففي عام ١٩٠٧ نشرت «بردية القاهرة» المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن من الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهى مسرحيات «المحكوم» و «الخليقة» و «فتاة ساموس». وفى عام ١٩٥٩ صدرت طبعة كاملة لمسرحية «الفظ» ثم نشرت أجزاء كبيرة من مسرحيتى «السيكيون» و «الكريه»^(١١٩).

وفى الواقع تعزى إلى مناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولاها عام ٣٢٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بثمانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكييرا، وربما تعود هذه الرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيرا. ويبدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهداب الفضيلة الكاملة ولا القيام بأعمال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة فائقة كما فعل الشعراء القدامى ولا سيما شعراء التراجيديا. ولكنه مع ذلك لم يكن ممن ينطبق عليهم لقب «كاره البشر» (misanthropos). ولعل السبب في موقفه المبذول هذا هو أنه عاش في عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا المجيدة وما عاصر عظمته السياسية وما شارك في تحقيق إنتصاراتها العسكرية والفكرية. كان مناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدون طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها أثارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن مناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس واتصل بديميتريوس الفاليري.

وليس مناندروس كاتباً درامياً من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته التى وصلتنا. وكانت هذه المسرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التى وصلتنا هى «المحكون» (Epitrepontes) التى يبدو أنها تعود للفترة التى وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و«الخليقة» (Perikeiromene) ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحكمة الكاملة، و«فتاة ساموس» (Samia) و«السيكيون» (Sikyonios) التى وصل منها حوالى ٤٧٠ بيتا. و«الكريه» (Misoumenos) و«الفظ» (Dyskolos)، وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شلرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل «الخائن مرتين» (Dis Exapaton) و«الفلاح»

(Georgos) و «عازف القيثارة» (Kitharistes) و «الشبح» (Phasma) و «القرطاجني» (Karchedonios) ... إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حوالى ٩٠٠ مقتطفًا من مناندروس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦ بيتًا كاملاً. وكان الإقتطاف في الغالب لأهداف نحوية أو لسلاستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، مما يشي بأن مناندروس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها توظيفاً درامياً في ثنايا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع في بيت واحد (monosticha) ونسبت إلى مناندروس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت «حكم مناندروس» (Gnomai Menandrou) ونشرت في برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية «المحكوم» حول خايريبيوس (= الجذاب) الرجل الأثيني زوج بامفيلي (= حبيبة الكل) وهى بنت سميكريبيس (= الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريبيوس عن طريق خادمه أونيسيوس (= المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته في العراء، مما أصابه بالحنوط واليأس ولا سيما أنه كان يحب زوجته حبا جما. واضطر إلى الإنغماس في الملذات مع إحدى الموسيقيات وتدعى هابروتونون (= ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبه فهى امرأة ذات قلب طيب وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك يأتى صديقان يعرضان على سميكريبيس قضية غريبة، إذ يحكمانه في شجار نشب بينها عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صغيرة من الملابس والمجوهرات، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعناية والرعاية. فلما عاد الآن يطلب الطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والمجوهرات. ويقرر سميكريبيس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغى أن تلازمه وتعود معه. وفي هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيوس - أى الخادم - إحدى قطع المجوهرات الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه في الواقع خاص بسيدة خايريبيوس. وهنا تتكشف الحقيقة كاملة أى أن هذا الطفل هو ابن خايريبيوس من بامفيلي التى كان قد إغتصبها ذات ليلة في جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهى المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أُنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السعادة

الزوجية لتزفر من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إفنجلاتوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح في إطار مهرجانات أئينا المسرحية الصيفية يومي ١٠ و ٩ يوليو عام ١٩٨٢ على سفح جبل بتيليس وفي فناء قصر بلاكتيا الذي يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وتعالج مسرحية «فتاة ساموس» مصير خريسيس الفتاة القادمة من ساموس إلى أئينا، حيث أحبا شخص يدعى ديمياس والذي يجب إنه بالتبني موسخيون فتاة أخرى اسمها بلانجون، وهي بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والذي يؤمن بالخزعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شيء. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته. تتعهد خريسيس بالرعاية فهي تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أي أنه لقيط. وكان ديمياس في رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن إنه بالتبني موسخيون هو والد الطفل، ولكنه يفزع أشد الفزع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسيس هي أمه وأن تكون هذه امرأة شهوانية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بيت الجار نيكيراتوس الذي بعد أن يقبلها في بيته يستشيط غضبا عندما يكتشف أن بلانجون هي أم الطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الآلهة هو ولايد والد الطفل. وعلى نحو أو آخر تنتهي المسرحية بترتيب كل الأمور وإستتباب الإستقرار حين تعود خريسيس إلى مكانها الطبيعي زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية «الحليقة» هي جليكييرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى موسخيون. إفتقا منذ الصغر فترت هي على يد امرأة فقيرة حيث أحبا جندي متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بوليمون (المحارب). أما موسخيون فقد تروى على يد امرأة غنية هي زوجة باتايكوس. وعندما تلتقى جليكييرا بأخيها وتتعرف عليه لا تستطيع أن تبوح له بالسر أي أنها توأم لسبب أو لآخر. ولما كان أخوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع في غرامه من أول نظرة فقد حاول أن يخنس قبله من جليكييرا التي لم تمنع لأنه أخوها الحبيب. وفي هذه الأثناء يصل بوليمون فيظن أن جليكييرا قد إتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن

يخلق لها شعر رأسها. تغضب جليكييرا وتذهب لاجثة ومستجيرة بالمرية التي تولت موسخيون بالرعاية. وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكييرا، وعندئذ يكشف باتايكوس أنها أى جليكييرا نفسها هى إبنته التي كان قد ألقاها في العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكييرا عن بوليمون وتزوجه كما يتزوج موسخيون أيضا من فتاة أخرى.

وفي مسرحية «الفظ» (أو «حاد الطبع») نرى رجلا ريفيا من أتيكا يدعى كنيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجتمع ويعتزل الحياة العامة مقتصرًا على السكنى مع إبنته وامرأة عجوز هى الخادمة واسمها سيميكي. لقد انفصل عن زوجته التي تعيش في مكان ليس بعيد مع ابن لها من زواج سابق، أما إسم هذا الابن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رضا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثيني سوستراتوس بحبها. ولم يقف في وجه هذا الحب الشريف أى عائق سوى تعنت الأب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقع كنيمون في البئر الذي كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانا قد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس - الذي كان يحاول الظهور بمظهر الفلاح المحمد لا ابن المدينة المدلل - مع جورجياس في سبيل رفع كنيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل وذهبها به إلى الفراش لكي يستريح من الإرهاق الذي أنهك قواه. وأحس كنيمون بالإمتنان لهما ووافق على زواج إبنته من سوستراتوس، الذي قد نجح في كسب رضاه. وعندئذ يظهر فجأ أبو سوستراتوس ويقرر أن يزوج جورجياس من إبنته أى أخت سوستراتوس. وتنتهى المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيمون يحضره متأففا وعلى مضض.

ومن هذه النظرة السريعة التي ألقيناها على بعض موضوعات مناندروس يمكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدي. ففي مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة أشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة في مواجهة العم المفرط في اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج في مقابل زميله الماكر، والغانية القانعة إلى جوار أخرى طامعة وهلم جرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يوريبديدس

أو كليون في مسرح أريستوفانيس. بل رسم مناندرس ملامح شخصياته من وحى خياله مستلهما سمات الأفراد الذين يعاصرونه. وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدي المحدث ولاسيما موليير.

وتمتلى مسرحيات مناندرس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكزين. وإذا كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه استطاع أن يصور بمهارة حياة الأثينيين في عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجرى بالضبط كما نراها في مسرحياته. فهو كمؤلف درامى يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ في تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسى. لمثلا يمكن القول أن شخصية كنيون وكراهيته للبشر هما لب مسرحية «الفظ». وينبغى هنا ألا ننسى أن معظم مسرحيات مناندرس مفقودة وكلما تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذى تميزت به موضوعاته.

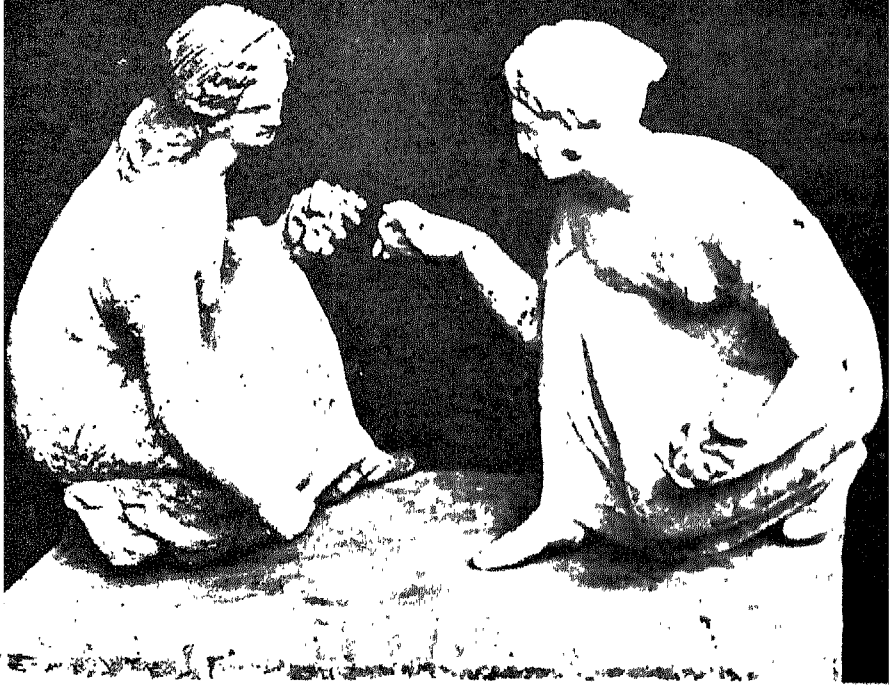
كان مناندرس بارعا في رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنوع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر. وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحى أى يضع الجمهور دائما نصب عينيه أثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك ينادى فى الأحاديث الجانبية. ولقد أتاحت هذه الأحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم فى الإلقاء والتمثيل. هذا وقد أسقط مسرح مناندرس الوسيط بين الجمهور والأحداث الدرامية ونعنى دور الجوقة، إذ إقتصرت هذا الدور - إن وجد - على مجرد رقصات وأغاني تأق كفواصل بين مرحلة وأخرى فى الحدث الدرامى. والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوارية هى التى أدت فيما بعد إلى تقسيم المسرحية الواحدة إلى خمسة فصول (episodia) وهو التقسيم الذى صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس.^(١٢٠)

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند مناندرس ليست أسطورية، ولكنها تحاكي ما يقع فى الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة فى الغالب حول شاب أثينى من أسرة محترمة يقع فى حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصح - برأى أسرته - أن تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع

هدية الزواج كما جرى العرف الإغريق (واليوناني الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفي أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقه له، ولكنها بمجوزة نخاس جشع يطلب لنا باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الخيلة والدهاء. وتقع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بطريقة أو بأخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفي الغالب تنتهي المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تتكشف حقيقتها، أي أنها في الأصل من أسرة أثينية كريمة. وقد تكون من قريبات هذا الشاب نفسه وكان قد ألقى بها في العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لآخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها في إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة المناسبة لها. ففي «فتاة ساموس» على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكيراتوس - ويقابلها جورجياس وسوستراتوس في «الفظ» - كل منهم يناقض الآخر في الملامح الشخصية والطباع وفي المستوى اللغوي أيضا. ولعل هذا الجانب اللغوي هو الذي دفع بعض النحاة إلى إتهام مناندروس باستخدام أساليب «غير أتيكية». ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيرا إلى استخدام الحوار السريع والقصير جدا عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا (stichomythia). وقد يكون هدفه في ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لتفسيره مهمة الغوص في الشخصية لأنه يجعل الحوار يمضي سريعا، وهو حوار يتطلب متفرجا واعيا على الدوام لكي يتمكن من متابعته والتقاط الإيحاءات المتتالية تباعا. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامي دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفا كاملا. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسليية الجمهور إلا أنه لا ينسى تماما أن يقدم له الدرس الأخلاقي. والدرس المستفاد من مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص في أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية في إطار العلائق الاجتماعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل



شكل ٢٥

فتاتان تلعبان إحدى الألعاب الشائعة. تمثال فخارى عثر عليه في كابوا بإيطاليا
ويزرّخ بالقرن الثالث ق. م تقريبا

سياسية وفكرية جوهريّة مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك، وبين مسرح مناندروس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية أى من الأشياء العسادية التي تحدث كل يوم وفي كل بيت. لمسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس في أثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون في الحياة العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذوب في خضم المصلحة العامة. أما الإنسان في مسرح مناندروس فقد فقد الأمل في أن يحقق طموحاته في الحياة العامة فتحول إلى الإهتمام بحياته الخاصة وتوقع في ذاته بمضغ أحلامه ويجتر ذكريات أيامه.^(١٢١)

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

«الكلمة قديرة في قوتها، ضئيلة في جسمها، بل قد تكون غير
مرئية ولكنها بأفعالها التي تنجزها تكسب صفة القدسية، فهي التي تؤمن
من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمي الشفقة»

جورجياس

«كلام الرجل مثل زخرف التطريز، دقيق الصنع، إذا انفرط كشف
عن سر تصميمه الزخرفي، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّه»
ثيميستوكليس

«كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريمة، بيد أنه إذا
كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذي الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل
الصغيرة»

هييريديس

الفصل الأول

أدب الفلاسفة

١ - من الشعر إلى النثر

كان الفلاسفة الأوائل في أيونيا لا ينشرون آراءهم وتعاليمهم كتابة بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم. وتمرور الزمن وتتراكم الآراء والنظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة. ولما كانت أيونيا وريثة تراث شعري ضخم كان من الطبيعي أن يكون الشعر هو لغة الفلاسفة الأيونية في البداية. وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسودوس الذي كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الآلهة شعراً.

جاء كسينوفانيس (٥٧٠ - ٤٧٩) - مثل ميمزيموس - من كولوفون وهو مثله أيضاً شاعر لا نثر. إرتحل كثيراً هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والتسعين نشيطاً لا يكل. إستخدم الوزن الإليجي لنقد النقائص الإجتماعية مثل المبالغة في مكافأة الفائزين في الألعاب الرياضية (١) والتعفن بأغانى جادة أثناء تناول الطعام في الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لجأ إلى الوزن السداسي على أساس أنه الأنسب في التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وبالنسبة للآلهة فقد نفى عنهم كل الأساطير التي تقول أنهم يسرقون أو يزنون أو يخدعون. وهذا يعنى أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الآلهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيدياً إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) «بين الآلهة والبشر يوجد إله واحد، الإله الأعلى وهو لا يشبه البشر في الجسد أو الروح». وهو يقول عن هذا الإله أيضاً (شذرة ٢٤): «كل ما فيه يرى وكل ما فيه يفكر وكل ما فيه يسمع». ونسب إليه أيضاً القول: «إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدي ترسم

الآلهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آهتها خيولاً ولرسمت الثيران آهتها ثيراناً. . . فالأثيون يصفون آهتهم على أنهم ذوو أنوف طفساء، أما بشرتهم فسوداء. في حين يتصور الطراقيون آهتهم بعيون زرقاء وخصلات شعر شقراء» (شذرة ١١-١٢ و١٥-١٦). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفاً ولاهوتياً وشاعراً فصيحاً في آن واحد.

وأول من لجأ إلى النثر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فلاسفة المدرسة الأيونية على ساحل آسيا الصغرى وفي مقدمتهم ثاليس (طاليس) من ميليتوس والذي اعتبر أحد الحكماء السبعة وكان معاصراً لسولون. كان ثاليس عالماً وفيلسوفاً استطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة في البحر من إرتفاع شراعها، وتنبأ بكسوف الشمس الذي وقع في ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشى محملاً في النجوم فسقط في بئرًا ويبدو أنه كان نشيطاً على الصعيد السياسي فقبل إنه حاول أن يوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسي. ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شيء. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تسأملاته الفلسفية أو نظرياته العلمية، وإعتمد على تدرسيها شفاهة للتلاميذ والمريدين.

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبي، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وسارمينيديس وإمبيدوكليس وبيثاجوراس. وعاش فيها أيضاً أناكسياندرس (٦١٠ - ٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (ازدهر حوالي عام ٥٤٦) وكلاهما من أوائل الفلاسفة النثرين، فألغا كتباً عن بنية الكون وإستمددا لغتهما من أسلوب الحديث اليومي. ويقول أناكسيمينيس (شذرة ١) «كما أن روحنا - وهي من هواء - تمسك بكياننا فإن التنفس والهواء بالمثل يسكان بعالمنا هذا ككل». ومن الملاحظ هنا أنه يستخدم تصويراً بسيطاً جداً لشرح فكرته على نحو يكاد يكون مباشراً لا مجاز فيه.

ولد بيثاجوراس (فيثاغورس) حوالي عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالي عام ٥٣١ ربما في أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حيث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملي والأخلاقيات والتأمل. أقام تلاميذه معه في المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معاً، ومارسوا التقشف الصارم أحياناً، وإمتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات وقضوا وقتاً طويلاً في

التدريبات الروحية. طور بيثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البيثاجوريون كالأورفيين موسيقيين، فدرسوا هذا الفن أى الموسيقى وعلم الأصوات على أسس رياضية. وآمن بيثاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح (metamorphosis) أى أن روح الإنسان يمكن أن تلبس بعد الموت روح حيوان أو نبات (metempsychosis).

وفى هذا الجزء الغربى من العالم الإغريق أى فى إيليا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان بارمينيديس (حوالى ٥٢٠ - ٤٥٠) قد حاول أن يشرح بالوزن السداسى فكرته عن الحقيقة كجوهر لا يتغير فى مقابل المظهر المتغير والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا تملك إزاءها سوى التخمين. وأعطى بارمينيديس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبياته بتصوير نفسه ممتطياً عربة تتجه نحو بوابات الليل والنهار، حيث ترحب به إحدى الربيات وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية. ومع أن بارمينيديس يبدى هيمنة ملموسة على مفرداته فإن مناقشاته أكثر جفافاً وصرامة من أن يحتلها الوزن السداسى نفسه.

ولقد نظم إمبيدوكليس من أكرجاس (٤٩٤ - ٤٣٤) كتابين بالوزن السداسى هما «التطهيرات» (Katharmoi) و«فى الطبيعة» (Peri Physeos) ويبلغان حوالى ٥٠٠٠ بيتاً. ويتناول الأول منها المعتقدات الدينية الشائعة فى صقلية آنذاك بما فى ذلك فكرة تناسخ الأرواح التى كان هو نفسه يؤمن بها إيماناً راسخاً. وفى هذا الكتاب تفضى الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيداً من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قائلاً (شذرة ١١٢، ٤):

«أنظروا! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانياً مثلكم»

أما فى كتابه الثانى «فى الطبيعة» فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبهاً بالمصطلح التقنى. وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر فى أربعة عناصر أصلية (rhizomata) هى التراب والماء والهواء والنار. ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه مثار جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالميين ولا سيما إبان عصر النهضة الأوروبية^(١). ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة وزوده بمختلف الأدلة والبراهين دون أن يأتى ذلك

على حساب الدفء الشعري. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة - مثله في ذلك مثل بقية الشعراء - كأداة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة عنده فلسفية متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان «الحب» أي فيليا (Philia) ونقيضه أي الشقاق والنزاع (Neikos). فهاتان القوتان تسببان على التوالي التخلق أو الولادة والتلاشي أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الوزن السداسي - ذلك الموروث الملحمي - قادر في يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار في سلاسة وحيوية^(١):

ولقب هيراكليتوس الإفيسي (ازدهر حوالي عام ٥٠٠) بلقب «الغامض»، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدي. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤي، بمعنى أنه كان يعتمد على إخفاء نصف ما يريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلفي - باستخدام الصور والمجاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن «الإله أبوللون ملك نبؤة دلفي لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها» (شذرة ١١ وقارن Diels, 93). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤي في الكتابة. فهو مثلاً يقول «الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل بل هو نفس الطريق» (شذرة ٦٠). ويقول كذلك «الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال» (شذرة ٥٢). ويقول أيضاً «القانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حياة الآخر» (شذرة ٦٢). ومن الشذرات المتبقية من مؤلفه «في الطبيعة» يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلي الأصلي هو النار فسبق بذلك الرواقيين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة «الحريق» الكوفي الهائل (ekpyrosis) الذي يلتهم كل شيء في الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله المأثورة «إن المرء لا يستطيع أن يستحم مرتين في نفس النهر» (شذرة ٩١٥)، بمعنى أن كل شيء في تغير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين فإنه في المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهراً آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك (panta rhei) وهي فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيراً في كتاباتهم النثرية والشعرية.

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت لا تتعدى السطر أو السطرين في كثير من الأحيان - من مؤلفات ديموكريتوس (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أبليرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن «الكلام المنمق لا يستطيع أن يخفى عملا سيئا تماما، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسيء إلى العمل الطيب» (شذرة ١٧٧). ويعتبر ديموكريتوس أبا النظرية الذرية في الفلسفة وتابع أفكاره أناكسيمينيس. وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيوكراتيس (أبوقراط) الذي يسمى «أبو الطب»، وهو أول عالم طبيعى لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكليبيوس إله الطب في جزيرة كوس حوالى ثلاثة وخمسون مؤلفا طبيا. وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريق لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها في دراسة اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبى وعلاقته بالثقافة العامة.

وفي أئينا كان السوفسطائيون قد تطوروا بالثر الأدب ودخلوا به مجالات جديدة وأفاق رحبة. بيد أن أكثر من ساهم في تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميزة له فى الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلقى نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكل أروع فترة فى تاريخ أئينا. فى عام ٤٧٠ بدأ يلمع فى الأفق نجم بريكليس الذى أصبح هذا العصر الذهبى كله يقرب باسمه والذى كان مواطنوه يسمونه «زيوس البشر». فى عصره وضعت أسس الإمبراطورية الأئينية البحرية وتوطدت دعائم الديمقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. فى عصره أصبح دخول المسرح بالمجان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين فى المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل فى التقدم الرائع الذى حققه فن النحت الإغريق وفن العمارة. وفى عصر بريكليس أصبح «مجلس الشعب» يجسد فكرة الديمقراطية الحقة لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور فى كل ما يعنى له من الأمور العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شىء منه يبدأ وإليه ينتهى.

لا يصدر تشريع قانون أو حكم قضائي إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد إمتلأت حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وإزدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية. وإكتسظت السوق العامة الأجورا (agora) بالإجتماعات وأقيمت بالجمناسيون - (أو الجمناز يوم وهو معهد رياضى ثقافى (gymnasion) - وكذا الإستاد والمسرح مختلف المباريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هى مدرسة هيلاس (أى بلاد الإغريق).

وكان من الطبيعى أن توابك هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تمثلت فى أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمات بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص فى كل شىء. وتطلب هذا الجو السياسى والفكرى الجديد «المدرس الموسوعى» الذى يستطيع أن يحاضر فى فن الكلام والمنطق والعلوم الطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كان الإغريق قد شغفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة فإنهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبيل إليها. يستطيع النحاس أن يبيعك عبدا، ويوسع النجار أن يصنع لك مقعدا فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك الحكمة والفضيلة؟ يبيننا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعلم والمران، إنهم السوفسطائيون.

وجد الأثينيون إبان أواسط القرن الخامس فى السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم أى المدرسين الموسوعيين ومعلمى الحكمة والفضيلة. والكلمة الإغريقية القديمة «سوفيستيس» أى سوفسطائى (sophistes) تعنى أصلا «الماهر فى حرفته» أو «البارع». فى فنه ثم أصبحت تطلق على شخص «المحك فى أمور الدنيا الخير بفن الحياة» أى «الحكيم». ومنذ آواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والإخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيقى. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان هدفهم إلى جانب تزويد المواطن بالخبرة اللازمة لممارسة فن الحياة إعدادة لإحراز النجاح فى المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نظير خدماتهم التعليمية التى

تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيان وسديع وجناس وسجع وطباق، وجمل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصد من كل ذلك هو أن يسرع طلابهم في الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بالحق أو بالباطل. ومن هنا اكتسبت كلمة «سوفسطائي» معناها المرفوض والذي يتضمن المراوغة والتضليل والخداع. وهذا ما أثار ضدهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين في مقلتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان السوفسطائيون إذن في الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وسرعوا فيها وأثروا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ. مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسفية محددة ويزودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم في مجموعهم كانوا يمثلون إتهامها فكريا يدعو إلى عدم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القديمة والمعتقدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاقي يحم على المرء سلوكا معينا في الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شيء قابل للشك والنقد الصريح بل والتجريح. قال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شيء على وجه اليقين بسبب قصر عمر الإنسان. كانت حركتهم إذن فكرية تقدمية مستنيرة من شأنها تحرير الفرد من قيود المجتمع وإطلاق العنان لتفكيره والاستقلال برأيه والتخلص من الخزعبلات والرضوخ للمسلات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضا ناقشوا موضوعات الساعة وكتبوا في السياسة وقاموا بما تقوم به الآن الصحف اليومية. وأما عن أخلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصلاح، ولم يصحب حركتهم فساد أو إحلال أخلاقي أو خروج على القانون كما حدث في إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجماهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقتها في هؤلاء المعلمين الذين يدعون العلم بكل شيء. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بالإحتقار تجاه من يقدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان من الطبيعي أن يحسدوا هؤلاء المعلمين الأثرياء ويغضوبهم لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيديهم لإرتفاع ثمن دروسهم. ما يهمننا هو أن السوفسطائيين قد لعبوا دورا مهما في تطوير الفكر

الإنساني إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيما يوريبيديس كما سبق أن رأينا في الباب السابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتاجوراس (٤٨٥ - ٤١٥) وجورجياس (٤٨٠ - ٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسيماخوس الخالقون (أزدهر فيما بين ٤٣٠ و ٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتاً كبيراً للدراسات النحوية فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمني والإستفهام والتقرير والأمر وما إلى ذلك. ولعل في مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب ربة الفنون بصيغة الأمر في مستهل ملحمتيه كما رأينا في الباب الأول. ويقول أفلاطون إن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة «بروتاجوراس» فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معاني المفردات وهذا ما حجب فيه سقراط. ويبدو من محاورة أفلاطون «بروتاجوراس» أن بروديكوس كان محدداً للغاية ودقيقاً تماماً في تعبيراته في مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة في مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره ضمناً - أن النثر فن أدبي راق لا يقل في ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنثر الأدبي.^(٣) وأساليب الكلام عنده هي المجاز (trope) أي التشبيه والتورية، التبادل (hypallage) أي إستخدام كلمة بدلاً من أخرى والقياس (katachresis) أي إستخدام الكلمات لتؤدي معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن (pariosis) أي إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازنة، التحول (apostrophe) أي تغيير مجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيراً أسلوب المقابلة (antithesis) أي إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هي أن «الكلمة قديرة في قوتها، ضئيلة في جسمها، بل قد تكون غير مرئية ولكنها بأفعالها التي تنجزها تكسب صفة القدسية، فهي التي تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمي الشفقة».

٢ - سقراط محاورًا

ولد سقراط في إحدى القرى الأتيكية ولكنه عاش في أثينا طوال حياته (٤٦٩ - ٣٩٩). وكان أبوه فيا يروى نحأتًا يصنع التماثيل أو بناء ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلة. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فإشتغل في مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحأتًا للتماثيل، ثم إنصرف عن هذه الحرفة فألت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يحلو له أن يشبه طريقته في التعليم بمهنة أمه، أي أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فإن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة نحت التماثيل كان يكفي لسد حاجاته الضرورية، لا سيما أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط في شبابه الخدمة العسكرية كأحد جنود المشاة. وتزوج في وقت متأخر من امرأة تدعى كسانثيبي، يبدو أنها كانت ثرية مدللة إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان. وقد أنجب سقراط منها (وربما من غيرها؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغارًا عندما حكم على أبيهم بالموت عام ٣٩٩.

كان الدافع الحقيقي وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقًا إلى الفلسفة أو «حب الحكمة» (philosophia). ويقال إنه كان يشاهد كثيرًا برفقة أرخيلائوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين في أصل الكون وعناصره الأولية والذي إزدهر حول عام ٤٤١. لكن بمرور الزمن وقبيل إندلاع الحروب البلوبونيسية (٤٣١) ببضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث في السلوك القويم في الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه في الحوار جديدًا وفريدًا ويمكن تسميته الإستجواب (elenchos) فقد برع فيه حتى صار يعرف بإسمه فيقال «الحوار السقراطي». كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات أي يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلي ما يفترض أن يكون

تعريفًا جامعيًا مانعًا لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساسًا لحقيقة ثابتة ومعرفة صحيحة. بيد أن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدًا رويدًا في خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمة دون إيضاح، فيستدرجه للإسترسال في الكلام والتمادى في الخطأ حتى يقع في تناقض ظاهر، كأن يقول في النهاية خلاف ما كان قد أكده في البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولا سيما عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطائه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتق بهم عرضًا في السوق العامة وغيره من الأماكن، لا سيما إذا صادف رغبة لدى الناس في تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجي بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون في دلي بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملاً جواب النبوءة الإلهية ومذيعًا أمرها بين الناس وفحواها «ليس هناك أحد أحكم من سقراط». وكما يقول أفلاطون شرع سقراط يجاور من إشتهروا بالحكمة في المدينة من خطباء وشعراء ورسامين إلى نحاتين بهدف إكتشاف من يفضله في الحكمة. وإكتشف أنهم جميعًا يدعون المعرفة ويزعمون الإلمام بكل شيء وهم لا يعرفون شيئًا، أما هو فلا يعرف شيئًا ويعرف أنه لا يعرف شيئًا. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقن سقراط أنه أحكمهم جميعًا لأنه على الأقل يعمل بالحكمة القديمة المنقوشة على مدخل معبد أبوللون في دلي وهي «إعرف نفسك». أى إعرف حدود طاقتك البشرية على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى فكان قليل العناية بملبسه، متقشفًا في مأكله عزوفًا عن الترف والدعة. وقد حبه الطبيعة قوة في البدن وقدرة كبيرة على الإحتمال، وحرمته نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكم عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاج المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة. وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وسراعة فائقة في التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب

كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلباً لصحبته والإستماع إليه، والتحلّق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا ممن يمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. وبعضهم الآخر من الشبان سليلي الأسر النبيلة جاءوا سقراط للترود بالمعرفة التي تؤهلهم للإشتغال مستقبلاً بالسياسة. وكان يأتيه أحياناً بعض المفكرين الجادين لإستشارته وإستطلاع رأيه فيما يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسي مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين هؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وستحدث عنه بعد قليل - وأنتيستيس مؤسس المدرسة الكلية وهو أيضاً أثيني. ومن تلاميذ سقراط أيضاً أريستيبوس القوريني وإقليدس (إيوكليديس) الميجاري مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضاً فيدون أحد مواطني إيليس بشمال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذي ستحدث عنه أيضاً. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صورة أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته في الحوار.

وسقراط هو الفيلسوف الذي أصبحت مبادئه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر في ندائه على أن الإنسان ينبغي أن ينظم حياته في ضوء تفكيره هو وتفكيره فقط دون الإكتراث بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية ما لم تخضع جميعاً للتفكير العقلاني. كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردي، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الإفتراضات أو المسلمات الأساسية التي قد ينون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديداً دقيقاً وتعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسفي في علم الأخلاق والمنطق.

ولقد عزف سقراط بعض الشيء عن المسائل السبائية والميتافيزيقية، حيث أنها

لا تعنيه كثيراً فهي لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعني الإنسان وسلوكه الخلق. بيد أن أى شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة. ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه في كوميدية أريستوفانيس «السحب»^(٤). التي عرضت عام ٤٢٣ وكذا في عريضة الدعوى التي حوكم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هذه النقطة مشار جدل بين الباحثين. وليس هناك شك في أن سقراط كان رجلاً ذا شعور ديني عميق حريصاً على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته في النقد أى منهجه الديالكتيكي على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة في عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أى دليل مؤكد على أن سقراط كان عضواً منتسماً إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على المألوف من العقائد الدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية التي مر بها بين الحين والآخر طوال حياته. ونعني ذلك الوحي أو الهاتف الإلهي الذي كان يأمره بإتباع سلوك معين ويوجهه في تصرفاته كلما تطلب الموقف. لكن طبيعة هذا الوحي أو الهاتف لا تزال أمراً خفياً يكتنفه الغموض. بيد أنه قد شاع القول في أثينا إنه يكفر بالآلهة الأولمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خاصة. وقيل عنه في الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العربي أحمد شوقي^(٥) يقول في «الهمزية النبوية» مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم :

ناديت بالتوحيد وهو عقيدة ناسى بها سقراط والقسماء

وعلى أية حال فإن صورة سقراط ودوره في الفكر الإغريقي سيلقيان مزيداً من الإيضاح في ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

٣ - أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة

يعد أفلاطون (٥٢٨ أو ٥٢٧ - ٤٣٧) ألمع تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن إعتباره شاعر الفلسفة أو فيلسوف الأدب الإغريقي الأول. يقول عنه سبيوسيوس ابن أخته إنه ابن أبوللون نفسه^(١)، وهى مقولة نابغة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلي هو أريستوكليس (Aristokles)، أما «أفلاطون» (Platon) فللقب أطلق عليه بسبب قامته المتينة وأكتافه العريضة (platys) عرضا غير عادى. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالى عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية فى نظام الحكم أى ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة فى عصر ديونيسيوس الثانى. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضا بنتيجة تذكر. بيد أنه تعرف فى صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية التى تركت مبادئها بعض التأثير على كتاباته اللاحقة. وقضى أفلاطون بقية حياته مدرسا ومعلما للفضيلة.

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ فى كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلتنا كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم محاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسى فى الحوار. وتندرج فى هذه المجموعة المحاورات التالية: «كريتو»، و«نارميديس» و«لاخيس» و«إيوثيفرون» و«هيبياس الأصغر» و«هيبياس الأكبر» (المشكوك فى نسبتها إلى أفلاطون) و«إيون» و«ليسيس». أما محاوره «الدفاع» فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة أى أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التى عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى

والثانية. فرغم أن سقراط في هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتندرج في هذا القسم المحاورات التالية :
 «إيوثيديوس» : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطائيين.
 «كراتيلوس» : وتعد بحثا في الإشتقاق اللغوى والعلاقة بين المفردات ومدلولاتها.

«فايدون» : وهى دفاع تمجيدى عن سقراط وتصفى أيامه الأخيرة فى الحياة.
 «الجمهورية» : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال وتقع فى عشرة كتب. يرسم أفلاطون فى الكتاب الثانى والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التى هى أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس (phylakes) تدريبا جيدا ولا يمتلكون أى شىء على الإطلاق. أما بقية كتب المحاوره فتعالج المشاكل التى يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسألة التربية والتعليم.

«مينون» : وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم.
 «الكيبياديس» : ويشك فى نسبتها إلى أفلاطون.
 «مينيكسينوس» : ومن المفارقات أن تلميذ سقراط هذا الذى تحمل المحاوره إسمه عنوانا يلعب دورا ضئيلا فيها. أما دوره فى محاوره «ليسيس» و «فايدون» فهو أكبر بكثير.

«فايدروس» : وتحوى نقدا لخطباء العصر.
 «المأدبة» : وتشرح الحب الأفلاطونى.
 «ثيايتتوس» : وتدور حول نظرية المعرفة.
 «بارمينيديس» : وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل فى نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاوره قد كتبت فى سن الستين وتمثل قمة نضوج أفلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المسماة «المجموعة الأفلاطونية الثالثة». ولا يبرز سقراط إلا فى واحدة منها ويفيب عن بعضها تماما. وتندرج فى هذا القسم المحاورات التالية :

- «السوفسطائي» : وتعتبر إستمرارا لمحاورة ثياتيتوس وتهاجم السوفسطائيين.
- «السياسي» : وهي بحث في شخصية الملك أو «رجل الدولة» الحقيقي.
- «تيايوس» : وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود أفلاطون إلى نظرية المثل.
- «كريتياس» : ووصلتنا ناقصة.
- «فيليبوس» : وفيها يبرز سقراط.
- (Philebos)
- «القوانين» : لا يظهر فيها سقراط تماما وتقدم بعض التعديلات في الآراء المطروحة في محاورة «الجمهورية».

هذا وتعزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرا من حياته يبرر مسلك أستاذه سقراط الذي ربما ماذاع صيته ولاعظم مجده لو لم يشغل به تلميذه هذا الانشغال. ولقد كتب أفلاطون أربعة محاورات عن الأيام الأخيرة في حياة سقراط. ففي «يوثيفرون» نرى سقراط وهو على وشك المثل أمام الحكمة يناقش تلاميذه في معنى الشعور والإلتزام بالواجب. وهناك من المدارس من يعتقد أن محاورة «الدفاع» هي النص الفعلي الذي دافع به سقراط عن نفسه أمام الحكمة والذي إختتمه بالقول ساخرا:

«لقد آن الأوان للرحيل وكل منا يمضي في طريقه

أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة.

أيها أفضل؟ لا يدرى أحد سوى الإله!»

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه من قلم أفلاطون. وفي محاورة «كريتون» نرى سقراط في السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة المناسبة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغي الإنصياع للقوانين لأنها أساس النظام بالمدينة ولأنه يدين بكل شيء لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون في محاورة «فايدون» الساعات الأخيرة لسقراط في الحياة الدنيا، إذ تنتهي بشربه السم فعلا بعد مناقشة طويلة في معنى الخلود.

كان سقراط - بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتكشفه وبساطته - بالنسبة لأفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحتذى في نفس الوقت. فبفضل سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا في الحياة وسلوكا يفرض إلزامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا في المسائل الفلسفية، ويسترعى الانتباه أيضا أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد قط. وما لا شك فيه أن الكتابة في شكل محاورات من إبتداعه وبنات أفكاره، بيد أن المضمون الفلسفي قد تكون له مصادر أخرى وفي مقدمتها سقراط نفسه. وهناك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها جديرة بالملاحظة إذ تقول «ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر بإسمه فهو في الحقيقة ينتمي إلى سقراط الذي عاد للحياة شابا وسيا»^(٧). وهذه الرسالة مفعمة بروح السخرية ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هو حقا صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحى آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن ذلك لا يعنى سوى أن الإيجاء فقط قد جاء من سقراط، فتحول لدى عبقرية أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل النمو، وافر الحياة والعطاء. لقد وجد أفلاطون في سقراط النموذج الكامل للمفكر والفنان وظل هذا النموذج يتمركز في دائرة تفكيره وكتاباته. ولكنه رويدا رويدا بدأ يتخلص من سيطرة هذا النموذج ويتحرر من تأثيره الأسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت أحصب سنوات عمره التي قضاه في تمجيد أستاذه. ومع ذلك فلم يكن أفلاطون متعصبا للأفكار التي يطرحها في كتاباته سواء في المرحلة السقراطية أو تلك التي عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه إقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هو طرح للأسئلة والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسه أى التساؤل أهم من الوصول إلى نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قط. ومن ثم يمكن القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكي هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو الذى صاغه أدبا. ويفضل إستخدام أسلوب الحوار الفلسفي في كتاباته تمكن أفلاطون من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدوثها الفعلي من البداية إلى النهاية وذلك في إطار عمل إبداعي رفيع المستوى.

وما يلفت النظر أن أفلاطون يعنى كثيرا بشخصياته المشتركة في الحوار. ويمكن

رسم الخطوط العريضة لما يحدث في المحاور الأفلاطونية على النحو التالي: يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينال عليه بأسئلة أخرى متتالية تشكل في مجموعها حصارا مطبقا لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعي ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاوره ويبرز كواحد من أهم الشخصيات في الأدب الإغريقي، لأنه كريم ودود منع ضحاياه. حقا يشعر سقراط بالموودة تجاه محاوره، ولكنه لأمر ما يشدد قبضته عليه حتى أن مينون الذي يعجب بسقراط يظهر شيئا من التمتع في خضم هذا المد السقراطي، ويشبهه بسمكة الرعاد الكهربائي (التورييدو) لا من حيث المظهر الخارجي فحسب بل من حيث طريقته في الحوار. فهو يبدو كما لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقترب منه بل وتتركه ساكنا لا ينطق ببيت شفة. ويشبه الكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوى العازفين على المزمار والفلبوت. ويشبهه أيضا بالساتيروس مارسياس الذي يبدو قبيحا ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط ببساطة شديدة ويستمد أمثلة من الحياة اليومية المتواضعة ويضفي الحيوية على أحاديثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كما رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضا في رسم شخصية محاورى سقراط سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذي يشعر بالحياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمى إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كالليكليس المتقد ذكاء وأهلية والتميز بالوقار والذي يدافع عن مبدأ «القوة هي الحق». ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازمين للشيخوخة. أما ثراسياخوس فهو جمعجاج لا يجب أن تطرح عليه الأسئلة ولا يجيد الدفاع عن نفسه. أما بروتاجوراس المبجل فيمتاز بالكياسة في سلوكه والتحكم في نفسه، يصد هجمات سقراط ويكسر حدة الموجات المتتابعة من أسئلته ببراعة ورياسة جاش. وتختلف شخصيات المحاورات الأفلاطونية عن أبطال التراجيديات الإغريقية في أنها أقرب إلى المباشرة. وهي أيضا تختلف عن أبطال الكوميديا لأنها ليست صورا كاريكاتيرية تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هي شخصيات ملهوفة تبدو وكأنها إنعكاس

صديق للمواطن الأثيني نفسه. فن محاورات أفلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومن الملاحظ أن مفتاح الشخصية الأفلاطونية يكمن في آرائه وفي جدية طرح هذه الآراء وكذا في القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أفلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق في محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحرص تفكيره في سقراط فقط، وإنما يتسع إهتمامه فيشمل كل أفراد الحلقة التي تحلقت حوله. لقد وجد أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذي سبقه يشكل خلفية مناسبة لمحاوراته. ويرغم مرارة الحالة الراهنة في أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمغامرات عصر بريكليس المجيد. وقضى أفلاطون معظم سنى عمره متأملا ومتندبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجري في أماكن خيالية وتواريخ غير محددة، وهى على أية حال تقع فيما بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حتى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندئذ صبيا يناهز الرابعة عشر. أما محاوراته التي تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع في فترة لاحقة، وكان أفلاطون قد بلغ سنا تمكنه من معرفة ما يجري حوله. ومعظم محاورات أفلاطون الأخرى تدور في زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر. أفلاطون إذن فنان يعيد صياغة أحداث الماضي وشخصياته ومشاكله بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعي أن يتشوق أفلاطون الأرستقراطي ويحن للماضى المجيد، ولكنه لا يمتدحه بل دائما ما يتفقه ولا تغفل من إنتقاداته حتى الإعجازات الضخمة في الحياة والفنون التي حققها أبناء هذا الماضي والتي لا تزال مثار إعجاب الأجيال المتتالية.

في المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول موضوع واحد على نحو أو آخر. فموضوع «خارميديس» هو الاعتدال وموضوع «ليسيس» هو الصداقة وتدور «لاخيس» حول الشجاعة، أما «يون» فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته^(٨). ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خمسة

وتشبه المحاوراة الأفلاطونية في هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجري في حوار رفيع المستوى. وفي محاورات هذه المرحلة أيضا غالبا ما لمجد شابا وسيما أو صديقا مخلصا، أو قاعة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه في النهاية يضطر إلى الاعتراف بأنه لا يعرف كنه الموضوع الذي يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يدس في ثنايا هذا الحوار لمسات جدابة، فثلا عندما يختلف القائدان لآخيس ونيكياس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، لمجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار. وهكذا يعتبر الحوار الأفلاطون إنجازا أدبيا لا نظير له. ففي هذه المحاورات حطم سقراط بطريقة المعروفة في الجدل المعتقدات المألوفة والبداهيات ولم يقدم بديلا. وهذا يعنى أن أفلاطون قد إعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإيجابية الحافظة. تلك هى خلاصة ما لمجده في محاورات المرحلة الأولى التى تنطوى تحت لواء الأدب أكثر من لواء الفلسفة. ولا غرو في أن يتخذ الأدب النثرى الشكل الحوارى الذى هو من ناحية أساس الشعر المسرحى، ومن ناحية أخرى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثينى.

وفي المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. وإستطاع المؤلف في هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملاً فنيا متكاملًا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها في موضوع واحد رئيسى ومحدد، يتم في النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد طور أفلاطون في هذه المرحلة الأكثر نضوجا صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هذه الصورة من مخزون ذاكرته، ولكنه زينها بالكثير من بنات أفكاره وخياله الخصب وتمهرته العريضة.

ولعل موضوع محاوراة «بروتاجوراس» سيمثل مشار بحث وأخذ ورد للأبد ودون إنقطاع لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط في هذه المحاوراة عن شكوكه في ذلك معتمدا على أمثلة حية. وفي البداية تطرح الفضيلة لصالح مبدأ إكتساب الفضيلة بالتعلم والتدريب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل

بروتاجوراس.. يزعم هذا السوفسطائي أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل مما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد في زعمه وصادق مع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الإجتماعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطالب بالفضيلة المثل لا النسبية، ويرى أن لا وجود لها في النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيمونيديس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلا. ولا تصل المحاوراة إلى نتيجة محددة ولكننا نخرج بإنطباع مؤده أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقا من إفتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس جورجياس - بطل المحاوراة التى تحمل إسمه عنوانا - على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس متواجد طوال المحاوراة إلا أنه لا يلعب دورا حيويا فيها بإستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقناع. فبما أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية فى لعبة الحياة السياسية كان من الطبيعى والضرورى أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاوراة بعدا أعمق عندما يقول الشاب كالليكليس صاحب النفوذ إن «الخير» هو ما يشجع رغبات الإنسان وشهوته، وإن الحق فى عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أى البقاء للأقوى. ويحترم سقراط أمانة وصدق كالليكليس الذى يقول صراحة وجهرا ما يضمره الآخرون أى يفكرون فيه ويكتتمونه. ويعبر كالليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذى يارتكاب عدة جرائم شق طريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفزع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء فى الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح النموذج السليم للخير والفضيلة وهو النموذج قائم على أسس الضمير والأخلاق. وينتهى سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة والفضيلة.

وفى محاوراة «فايدون» يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يواجه فيلسوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصور هذه

المحاورة الساعات الأخيرة لسقراط في الحياة، فتناول الموضوعات التي تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسي هو خلود الروح إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفي النهاية طرح سقراط القضية القائمة على فكرة ستكون فيما بعد هي النقطة المحورية في فلسفة أفلاطون. ونعني نظرية المثل والتي تتلخص في أن الوصول للحقيقة هو الهدف الأسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا إنعكاس للحقيقة المثلى. وربما كان سقراط نفسه يؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هي الشيء الحقيقي الوحيد، ومن ثم ينبغي أن تنجو من الموت وتبقى حية خالدة^(٩).

وإذا كانت المحاورات الثلاث «بروتاجوراس» و«جورجياس» و«فايدون» تعد من روائع أفلاطون وتتنمي على الأرجح إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعاً رئيسياً من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما في محاورة «الجمهورية» فإنه يجمع كافة موضوعات هذه المحاورات الثلاث في إطار محاورة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف على الهيكل العام لهذه المحاورة أقل منها في المحاورات السابقة. تبدأ المحاورة البداية الأفلاطونية المعهودة، أي يكتسح سقراط محاوره ثراسياخوس الذي يعتقد مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاورة فهي فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية - وهما طرفا نقيض - يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بها. ومع أن «الجمهورية» تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشعر سقراط في بسط آرائه لمستعميه المتطلعين إليه في شغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعاً إبان القرن الرابع، إذ لمجد الشاعر الكوميدي أريستوفانيس يتعرض له في «الطيور» و«برلمان النساء»^(١٠). وجددير بالذكر أن نفس هذا الموضوع - أي الأفكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة - قد أعاده إلى الحياة في عصورنا الحديثة كل من توماس مور وكامبانيا ووليام موريس وغيرهم^(١١). وهي أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلاً نافعا للسياسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهتم إهتماماً كبيراً بنظام التعليم.

يعود أفلاطون في «الجمهورية» إلى شرح الفكرة التي سبق أن تعرض لها في «فايدون» أى نظرية المثل. وفي فقرة معروفة لدى دارسى الفلسفة يشبه أفلاطون الناس في علمنا هذا بأناس يقيمون في كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهم لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم توقد نيران فهم لا يرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطونى يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال الظل (أو حتى السينما)، وهى فنون لم تعرف أيام أفلاطون قط فى حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضالة وضحالة ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهى لا تعدو أن تكون ظلا للحقيقة الأزلية. ومن ثم فإن علمنا المرئى ليس حقيقياً وإنما هو إنعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون أنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أى إلى ضوء الحقيقة الفعلية، سنجد أنه من العسير عليه التأقلم مع معطياتها بل من المحال أن يتعايش معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا. وتتلاق آراء أفلاطون مع إعتقاد بنداروس فى أن الأشياء الإلهية هى وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية لما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديا الإغريقية فى لحظات المصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبنونه بعض الوقت بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموقفاً ثابتاً.

إنتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأرستوفانيس - الديموقراطية الأثينية إبان القرن الخامس، وبعد وصفه لها ردًا على الخطبة الجنائزية لبريكليس فهو يفندنا بنداً. والنظام الأفلاطونى فى الحكم نظام أوليجارخى وليس ديموقراطياً. ولا يقل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الإنتقاد عنفاً وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيقى تنال النصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب فى طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهو أولاً يرفض الشعر لأنه يظهر الآلهة فى صورة غير لائقة، وهى نظرة سبقه إليها كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانياً أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التى ينبغى السيطرة عليها دومًا. وقد يثى هذا الرأى الأفلاطونى بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهلة للفنون، أى أنه كان حساساً للغاية وضعيفاً أمامها فخاف على

الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الاعتدال بسببها وهي الفضيلة التي إعتبرها أساس التوازن النفسى. وهكذا كان إعتراض أفلاطون على الشعر والفنون إعتراضاً أخلاقياً. أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأت من أن أفلاطون كان قد بنى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كما يبدو من فكرة أهل الكهف التي أشرنا إليها سلفاً - إنعكاس للمثال الأزل، فإن أعمال الفن التي تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاساً للإنعكاس. ومن ثم فهى تبعد عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يترك مجالاً للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلل عبر الثغرة المتمثلة في قول البعض أن أفلاطون إنما يرفض الفن التمثيلى فقط لا الفن بصفة عامة^(١٢).

للوهلة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطقي، لأنه لا يوجد فن يقوم على مجرد المحاكاة ولا شيء سواها. إن إعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى الصورة المنطبعة في ذهنه عن الأسلوب الأسطورى الذى إنخذه الفكر الإغريق لعدة قرون، فهو الأسلوب المتبع حتى القرن الخامس. لقد أثار هذا الأسلوب عواطف الإغريق أكثر مما ينبغى برأى أفلاطون. وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسفى ظل تفكيرهم منغمساً في الأسطورة بكل صورها المجازية والشعرية التى عبروا بها عن حقائق غاية في الأهمية والدقة. وهذا ما يدينه أفلاطون. فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره في عملية السعى إليها من خلال الديالكيتك، يجد المدخل الأسطورى عقبة في طريقه مما إستلزم نقضه، وإنتصر أفلاطون لفكره الرياضى على روحه الشعرية.

ومع ذلك فن الملاحظ أن أفلاطون قد إضطر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطورى الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلون والتبوع في توظيف الأسطورة لتأييد أو تنفيذ نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلانى الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها في إطار عمله الفنى إرتدت

ثوبًا جديدًا. مثال ذلك الأسطورة التي يرويها بروتاجوراس بمناسبة الحوار حول التطور الحضارى، فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التي لعبها كل من إيميثيوس وبروميثيوس في بداية التاريخ البشرى. فمع أن بروميثيوس قد رسم خطة ممتازة إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه الغنى إيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الأخرق. من هنا يبدأ أول الخيط أو مكن السر في نجاح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفي محاوره «فايدروس» يشرح سقراط كيف تم اختراع حروف الأبجدية في مصر على يد الإله توت الذى يتحدث عنها ويصفها بأنها «أكسير الذاكرة والحكمة»، بينما هى لدى آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان^(١٣).

وفي محاورات «جورجياس» و «فايدون» و «الجمهورية» يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيما بينها في التفاصيل، ولكنها جميعا تتصل بموضوع الحشر والبعث. وثواب الأخيار وعقاب الأشرار في الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار فخلع عليها من الإتقان والدقة بل والشاعرية الشيء الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخاذة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال الذى يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسيما في «الجمهورية»، عندما يقول إن روح إر الأرميني تركت جسدها وتخلصت منه لتلقى ليس فقط الثواب - الذى قد تناله أرواح أخرى - بل سر الإنبعث من جديد، عندما تختار كل روح الشكل المادى الذى تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الدنيا (metempsychosis). فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - الذى ليس بالضرورة مرتبطًا بألهة الأولمبوس - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح. ولعله قد أفاد من تعاليم بيناجوراس وإمبيدوكليس التى عرفها بنداروس وسيطرت على عبادات الأسرار في إليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة - لا تفصيلا - أى يعتقد بأنها صادقة في مجموعها، وإن تحفظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هى التى يلتقطها أفلاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية وكذا مفهومه عن التناسخ في كل من «فايدون» و «الجمهورية».

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تتلخص في تأكيد النتائج التى لا يمكن

تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل في حديثنا اليومي عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار في الآخرة يبرهن - مستبقا في ذلك دانتى - أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب المناسب والجزاء الوفاق لما إقترفوا من ذنوب في دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أى أنهم خلقوا للمعاناة التي لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة في الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحسى على وجودها، بل هى قصة تضم في ثوبها الخيالى الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويمكن سر إعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب في العالم الآخر ليس فقط في أن هذه الأساطير تصر بشدة على التفرقة بين الخير والشر، بل أيضا في أنها تشبع رغبة الناس الملحة في البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومهما كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقربنا فحسب من الشعر بل هى نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا في طرده للشعراء من مدينته الغاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المسيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التي بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة في محاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاقى في أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه ظل للنهية متأرجحا بين هذين الجانبين في عبقريته.

وجنبا إلى جنب مع هذا التناقض الأفلاطونى بين الفلسفة والشعر تأتى مسألة أخرى لا تقل تعقيدا ونعنى الحب. والحب الأفلاطونى لا ينحصر في علاقة الرجل بالمرأة، بل يمتد ليشمل حب الرجل للرجل. ويسدو أن أفلاطون. قد إتبع رأى أستاذه سقراط الذى فيما يرجح كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثانى من الحب. وجدير بالتنويه أن مثل هذا الحب قد لا ييؤ سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيما إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس - ولا سيما في الوسط الأرسطى - لا يتحرجون في

الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن إهتمام أفلاطون به قد يكون متمشيا مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المشاكل المعاصرة. وفى محاورتى «ليسيس» و«خارميديس» لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحة صفات الشبان، جميلى القسمات، بل كان ينجذب إنجذابا للحديث معهم ويشده إليهم شئى ما. وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه فى مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسم المكان نفسه جناسيون Gymnasion أى الجمناسيوم ويعنى حرفيا المكان الذى يتعرى فيه المرء) بعد أن يدلوكوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمرا إذاً أو عجباً أن تشيع عبادة كمال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريداً فى إظهار شغفه بجمال الشبان. وقد رأينا أن أريستوفانيس فى مسرحية «السحب» قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذى إتهم فى نهاية المطاف بإفساد الشبان، المهم أن كل ذلك الجدل واللغظ كان كافياً لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة الموضوع بجدية وحزم. وعنده يتحول الميل السقراطى البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يتربع على عرشه الحب الذى يغذى الروح ويخلدها. وهذا هو موضوع محاوررة «المأدبة».

فحول وليمة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خمسة من الأصدقاء حول موضوع الحب، وفى وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيباديس. وبعد أن يعرض كل منهم رأيه فى الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ فايدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف قائلاً بأن الحب قد يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث فى حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أخرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والآخر دنيوى أو ترابى وهو شعبي شائع، إلا أن المتحدث نفسه يجذ النوع الأول على إعتبار أنه الأرقى. وبعد أن يطرح كل من أريكسيانخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكى كيف أنه ذات مرة إلتقى بديوتيا المرأة المقدسة (أو حرفياً التى كرمها الإله زيوس) فى ماتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجمال الجسدى إلى حب الجمال الخالد، بل أن يتطلع دوماً إلى عالم الخلود. وعندئذ يندفع ألكيباديس المغمور - فيما يبدو -

وتحدث عن حبه لسقراط ويستمر الحديث حتى تبرز أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينالوا قسطا من النوم بينما يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت «المأدبة» ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوجح الحب السامى باعتباره مصدرا رئيسيا للإلهام وللعمل النبيل.

وتدور محاوره «فايدروس» فى الريف حيث يتحاور سقراط وفايدروس فى ظل شجرة على ضفة مجرى ماءى عن الحب والخطابة. ومع أن المحاوره تمزج الموضوعين بمهارة فائقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب. وهنا تتناول المناقشة جانبى الحب أى الحب السامى والحب السافل؛ ويعالج المتحاوران الجانب الأول فى ضوء مقطوعة للخطيب لىسياس تتحدث عن الحب الرخيص الذى لا يجد سقراط صعوبة فى رفضه وصولا إلى الحب الأسمى الذى يعتبره قوة خلاقه. ويقول سقراط إن الروح عرية يجرها حصانان أحدهما جامع لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأن يبحث عن أفضل الطرق ويتق أسمى الأشياء. والروح قادرة على هذا الإتجاه الثانى ودليلها فيه هو الحب الذى إذا سارت وراءه وإتخذته قائدا ومرشدا دخلت العالم غير المرقى أى دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التى تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعى إلى حياة أفضل سيكون أصعب مما هو عليه الآن.

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون كأعمال أدبية؛ فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحا. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجدير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبى فى أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التى تدرس فى الجامعات الحديثة والمعاصرة؛ مثله فى ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية. الجمل فى محاورات أفلاطون متتابعة و متموجة فى هدوء، وسابحة فى لين مهما كان الموضوع عويضا أو مبهما. ومهما عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون فى إيجاد الأداة اللغوية المناسبة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعا، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماما من حيث ملاءمتها التامة للمحاور. وهى لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشبوع والذبيوع. والغريب أنه كلما إزدادت أفكاره



شكل ٢٧

تمثال سقراط الذي عثر عليه في الاسكندرية ويعود للقرن الرابع ق.م
وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني



شكل ٢٦

تمثال بريكليس وهو نسخة رومانية
لأصل إغريقي من القرن الخامس
ق. م التمثال محفوظ بالمتحف
البريطاني

تعقيدا إزدادت مفرداته تبسيطا. وكان يؤمن إيمانا راسخا ومن البداية أن الفكر
الجزئى يحتاج إلى ألفاظ شفافة متسقة الترتيب لسلسلة الجريان. ولقد وصف أرسطو
(شذرة ٧٣) لغة أفلاطون فقال إنها تقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر. (١٤)

٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون ومنافسه الأوحى في التربع على عرش الفلسفة وهو أشهر مفكر في تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية فيما يتعلق بالتأثير على الإنتاج الأدبي الإبداعي، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبي بل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر مختلف عصور التاريخ الإنساني والعالمي.

ولد أرسطو عام ٣٨٤ لآب يعمل طبيبًا في ستاجيروس (التي تسمى الآن ستاجيرا) في خالكيدكي بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتلمذ على يد أفلاطون وبقى عشرين عامًا يدرس في الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ زحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية أثارنيوس الذي كان صديقًا لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وابنته بالتبني. وبعد مقتل هيرمياس عام ٣٤٢/٣٤١ ذهب أرسطو إلى مقدونيا ليعيش في بلاط فيليب الثاني حيث كان والد أرسطو في الأصل طبيب الملك أمينتاس الثاني. المهم أن أرسطو شغل في قصر فيليب الثاني منصب معلم الأمير الصغير، الذي سيصبح فيما بعد القائد الأشهر الإسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفي عام ٣٣٤/٣٣٥ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسماة بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس (Lykeios) أي الليكيون (Lykeion) ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycee بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيما بين صخرة ليكابيتوس واليسوس (Ilissos). ففي هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المباني وأقام مدرسته التي كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتلاميذه كمشى (peripatos) يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عرف أتباع أرسطو بالمشائين (Peripatetikoï).

هنا في هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وكون مكتبة تعد نموذجا رائدا لكل المكتبات في العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفا كبيرا ووسائل إيضاح مختلفة تستخدم في التدريس. ويسرى أن الاسكندر الأكبر قد أهدى أستاذه أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت كمعونة تساعده على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كذلك إن هذا العاهل المقدون قد أمر الصيادين في البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من حيوانات يمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكي يجرى عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا في نشاط ذؤوب معلما ومؤلفا. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثيني المعادى لمقدونيا إلى الحكم غادر أرسطو المدينة متجها إلى خالكيس حيث مات في صيف ٣٢٢ بمرض في الجهاز الهضمي. وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فزراه أصلع، نحيل الساقين، ضيق العينين، ألثغ اللسان، ولكنه بصفة عامة مهندم الهيئة، ويتميز بالليل إلى السخرية. وتنص الوصية التي تركها أرسطو على عدم بيع عبيده بل تأمر بإعتاق بعضهم مما يدل على أنه كان كريم الطبع طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم فيما عدا الرياضيات والموسيقى. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤٠٠ إلى ١٠٠٠ مؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالا تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتابا. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن معدة أصلا للنشر، بيد أنها أكثر صفلا وعمقا من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون «مذكرات» (memoranda) دونت للطلبة الذين فاتتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أي أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأية ذاكرة بشرية أو حتى للمذكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إبتعادا مطردا عن تأثير أفلاطون السطاغي في باكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لا بد وأن تبدأ من إرتباطه الأولى بأستاذه أفلاطون والتصاقه بمبادئه وبروح الأكاديمية

التي تتلمذ فيها ردحا طويلا من الزمن. ولقد كان أرسطو «أيونيا» بكل معاني الكلمة، أى بإهتماماته الواسعة في ملاحظة وتتبع عالم المتغيرات. لقد أحس بأنه لا يستطيع أن يقتنع إقتناعا تاما بنظرية أفلاطون عن وجود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفلاطون قال بذلك - كتفسير مقبول لحقائق التغير والحركة في هذا الكون. أما عن المرحلة الأخيرة في الفكر الأفلاطوني الذي حلت فيه الأرقام محل المثل كتفسير للوجود فلم يقبل به أرسطو أيضا، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالبيوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساسا للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية في مثل هذه العلوم. وكان أقصى نجاح حققه أرسطو في مجال العلوم هو ما أنجزه في البيولوجيا أى علم الأحياء لأنه لا يعتمد - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيرا. إذ إعتد أرسطو في هذا المجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان إتحاه أرسطو إلى البيولوجيا إيماء أفلاطونيا لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أى سيبوسيوس قد أدلى بدلوه في هذا المضمار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هي بلا شك صاحبة التأثير الأكبر في هذا الجانب من الفكر الأرسطي. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الظواهر الطبيعية. وفي الحقيقة لم يكن هناك شيء يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ومقدرته البحثية، صغر هذا الشيء أم كبير، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يثير عنده شهية الدراسة والتمحيص. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيئية.^(١٥)

وتمتاز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو في نظريته عن المعرفة ليس عقلانيا صرفا ولا تجريبيا مجتأ، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية في إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد كوجهين لعملة واحدة. وفي مجال الأخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجرها زاهدا أو منفرا منها. أما في السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرسقراطي أو ديموقراطي، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التي تتميز بها عقلية أرسطو فهي

الدقة المتناهية والقدرة الباهرة على التصنيف العلمي. فإليه ندين نحن المحدثون - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفي الدقيق. فإننا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب في الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل: العام والخاص، الكلي والجزئي، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الإحتمال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشيء على مجال النقد الأدبي فلا زالت كتب النقاد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية والتي في الواقع لاغنى لنا عنها مثل: المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، التطهير، وما إلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو في الأدب والنقد العالميين، ونكتفي فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التي خلدت إسم هذا الفيلسوف في هذين المجالين هما كتاب «فن الشعر» (Peri Poietikes) و «الخطابة» (Peri Rhetorikes)، فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبي كعلم. وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدي أيضا ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضا مقتضب، ومن ثم يسود الاتجاه إلى اعتبار كتاب «فن الشعر» دراسة في الفكر التراجيديا بصفة أساسية. وبعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيرا في الفكر العالمي لأنه النبع الأصلي الذي نهل منه كل من تلاه و سطر سطورا في مجال النقد الأدبي أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب «الخطابة» فهو يقدم تحليلا عن الوسائل التي يصبح بها الكلام مقنعا، فهو يدرس طرق الجدل وكيفية إثارة عواطف الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللفظة. وعن هذا الكتاب يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي في مقدمة ترجمته له «على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين في الخطابة والبلاغة، ولا نعلم في تاريخ الكتابة في هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا»^(١).

وفي الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو في الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المختلفة والتفسيرات المتباينة لهذه



شكل ٢٨

تمثال أسكليبيوس إله الطب، وهو محفوظ الآن بمتحف أقيم إلى جوار مسرح إبيداوروس حيث عثر على بقايا معبد هذا الإله.

النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو في عالم النقد الأدبي ولا سيما النقد المسرحي منذ العصر الروماني ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكاتب المتخصصة في النقد الأدبي. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكي ننبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. أولهما أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته - ولا سيما التراجيديا - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه «فن الشعر». أما الحقيقة الثانية فهي أننا لا نقبل الإحتكام إلى أرسطو وحده في تقييمنا للتراجيديا الإغريقية. وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية في الكتابة الدرامية ميزانا حساسا نزن به كل صغيرة وكبيرة في المسرح الإغريقي وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد إزدهار التراجيديا الإغريقية بحوالى قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت في فترة لاحقة للتراجيديا إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعي أو بحرفية متزمتة. والأفضل أن ندرس التراجيديا الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفي إطار عصرها وملابساته الفكرية والإجتماعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب «فن الشعر» لأرسطو ما يهدينا إلى فهم هذا الجانب الفني أو ذلك.^(١٧)

الفصل الثاني

علم التاريخ

١ - من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة «هستوريا» (historia) فى اللغة الإغريقية - وتكتب فى اللهجة الأيونية هكذا historie - إما «البحث» أو «التقصى». ولقد بق هذا المعنى القديم فى تسمية علم الأحياء بـ «البحث فى الطبيعة» أو «التاريخ الطبيعى» وباللاتينية (historia naturalis)، وهى تسمية لا زالت تستخدم حتى يومنا هذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى على هنا وهناك فى بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفى أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التى نسمع عنها فى هذا المجال كادموس بن بانديون مسن ميليتوس الذى ألف كتابا عن إستعمار ميليتوس وأيونيا بصفة عامة. وهناك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التى تقع قرب ميلوس، وكان معاصرا للحكام السبعة أى عاش فى بداية القرن السادس. قيل إنه كتب خمسة أو سبعة أعمال سردية عن تناسل الآلهة، فهى إذن أعمال أسطورية تعالج أصل وأنساب الآلهة مما يشى بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسودوس. وبعد ذلك تأن مجموعة الكتاب المعروفين بإسم «اللوجوجرافيون» (Logographoi) وكانوا فى أغلبهم أيونيين أيضا. والمعلومات التى وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون محاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أى الروايات المبعثرة شتاتا هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمى التقليدى متبعين فى نفس الوقت التصنيف والترتيب القائمين على التناسل والأنساب. ومن أسماء مجموعة

الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كارياندا وأكوسيلائوس من أرجوس وخارون من لامبساكوس وديونييسيوس من ميليتوس وهيكتاتايوس من ميليتوس أيضا. وما يروى أن الامبراطور الفارسي داريوس استخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة (periplous) أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولنتوقف قليلا عند جهود هيكتاتايوس المولود حوالي عالم ٥٢٥ فقد كان جغرافيا هو أيضا وحظى بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كثيرا. كان نشطا في السياسة فيما بين ٥٠٠ و٤٩٤ كوطنى متمرد على الفرس وتدخلهم في الشؤون الأيونية. كتب مؤلفين وقيت لنا منها بعض الشذرات. ففي كتابه «الأنساب» حاول أن يخلص البشر بما سبق وإحتكره الالهة عند هيسودوس. أما في الكتاب الثانى «دورة حول الأرض» (Periodos Ges) فقد أعطى وصفا جغرافيا لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السمات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عن طرسوس في أسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعى أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكتاتايوس مؤسس التاريخ لأنه وضع أمام جيله صورة للماضى السحيق وأيقن أن الشعوب ينبغي أن تسمى في إطارها الجغرافى. ومع أنه تعرض لإنتقاد شديد من جانب خلفائه بسبب سوء تقديراته وعدم صواب أحكامه وكذا كثرة وطول أى حجم إستعاراته من الآخرين، فإن هذا لا ينفى أن هيكتاتايوس كان واعيا بطبيعة المادة التى يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ١) «وهذا الذى أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين وإعتبرته حقيقيا. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك». ولقد إنتقد هيكتاتايوس «أنساب الالهة» لهيسودوس فى مؤلفه «عن الأبطال» (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجييتوس (مصر) هو الذى أتى إلى أرجوس بحثا عن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هم السدين فعلوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم فأنساب الالهة تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن «خمسين». وهو العدد الذى أخذ به أيسنخولوس فى «المستجيرات».

وظهرت مجموعة أخرى من الكتاب اللوجوجرافيين بعد الحروب الفارسية. ومنهم كسانثوس الليدى (من ليديا)، ولعله يكون أول أجنبي يستخدم اللغة الإغريقية في كتاباته مستيقاً بذلك الكثير من مؤلفي العصر الهيلينستي والرومان. عاش ونشط كمؤلف فيما بين الستينات والعشرينات من القرن الخامس وهو صاحب الكتاب المفقود «تاريخ ليديا» أو حرفياً «الليديات» (Lydika). وكتب فيريكيديس الأثيني مؤلفاً باللهجة الأيونية عن الأنساب الأتيكية وازدهر حوالى عام ٤٥٣/٤٥٤. وربما يكون الكاتب المعروف بإسم فيريكيديس من ليروس هو نفس الكاتب السابق. وكتب هيلانيكوس الموتيليني قائمة بكاهنات هيرا في أرجوس وأخرى بالمتنصرين في كارنيا بإسبرطة. أما هيروودوروس من هيراكليا في بونطوس فقد كتب سيرة للبطل هرقل في مؤلف يتسم بالعقلانية، وهى نفس السمة التى صبغت روايته عن رحلة السفينة أرجو. وكتب السوفسطاى هيبياس من إيليس قائمة بالمتنصرين في الألعاب الأولمبية. وفي الجزء الغربى من العالم الإغريق عاش هيبيس في ريجيون وثياسجينييس معاصر قبيز وغيرهما من الكتاب اللوجوجرافيين.

وإذا كانت ملاحم هوميروس وماتلاها من ملاحم قد أدت وظيفة إحياء الماضى البعيد لأبناء العصر الحاضر إبان أيام هذا الشاعر، فإنها أى هذه الملاحم كانت بمثابة التاريخ الشعرى أو البدائى أو حتى الأسطورى الذى لا يهدف إلى رصد الوقائع والحقائق، بل يرمى أساساً إلى إمتاع الناس بإحياء ذكريات الماضى شبيه الخيالية. ونحن نرى في كتابات مجموعة اللوجوجرافيين استمراراً لهذا التراث الملحمى التقليدى مع الميل نحو إستبدال الشعر بالنثر وتزايد عنصر الحقائق على حساب الأساطير.

٢ - هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خطيب روما المفوه شيشرون صاحب الفضل في إطلاق لقب « أبو التاريخ » (pater historiae) على هيرودوتوس^(١٨)، فاعتمده سائر الأجيال من بعد ذلك وإلى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيما بين عامي ٤٨٥ و ٤٢٨، أما مسقط رأسه فهي مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التي لم يستقر فيها كثيرا لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كرميا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسي مستعمرة ثوريوي (Thouriol) وباللاتينية (Thurii) بجنوب غرب إيطاليا عام ٤٤٤ حيث أمضى هناك بضع سنوات. ولكنه كان يعشق مدينة أثينا أكثر من غيرها فحصل على حقوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلالية، فإنه يلزمنا أيضا أن نلق نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: « هذا تسجيل للبحث (أو التقصى historie) الذي قام به هيرودوتوس من هاليكارناسوس لكي لا تنمحى أعمال الناس في الماضي، وحتى لا تفقد حق الحميد والتخليد الأعمال العظيمة والعجبية التي قام بها الإغريق أو الأجانب وقبل أي شئ آخر لماذا حارب كل منهم الآخر». فهدف هيرودوتوس الأساسي هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الأجنبية والتي إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية عام ٤٩٠ - ٤٨٠. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب في إطارها الصحيح أي بدراسة الملابس التي جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع الفرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد الليدي إبان القرن السابع، ويستمر في وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفته داريوس وقبيز، ثم يصل في النهاية إلى إمبركسيس. ويبدأ أبو التاريخ إهتماما ملموسا بدراسة الفرس ويصف ممالكهم التي فعلت بابل ومصر وكيف أنهم حاولوا فتح سكيثيا. ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا

بهزيمة قبيل هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس في الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريقي إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الأيونيين في آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التي يوليها لكل طرف من أطراف هذا الصراع. وفي الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تشمل الخلفية الأساسية للأحداث التي تجرى في الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليئة بالاستطرادات التي تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع الرئيسي. ومسرود ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الحواشي التي يتمتع بها الكتاب في عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات في المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعير عنها بما ترسمه الكلمات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهوم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من مجرد رصد الأحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابس التي تحيط بالناس هي التي قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك في الحياة، ومن ثم فلا مفسر من دراسة هذه الملابس بالتفصيل والدقة كلما أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هي أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك في وجود المحيط الذي يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيروريين الذين قالت عنهم الأساطير أنهم يعيشون فيما وراء الرياح الشمالية (Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مرة واحدة في السنة، وربما يقع هذا المكان في المنطقة المعروفة الآن بإسم «سيبيريا» بالإتحاد السوفيتي. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقيين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التي لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب من طمس غزير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستتغللق ذات يوم بسبب غزارة هذا الطمي، وعندئذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر وقد يقع ذلك بعد عشرين ألف عام. وحرص هيرودوتوس على زيارة مواقع المعارك التي دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التي جناها هيروdototus من رحلاته تتمثل في زيادة حماسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس في علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معظم الفروق بين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأثيوبيين مسودة بسبب وهج الشمس التي تقوى الجحاحم أيضا وتمنع الصلح^(١٩) ! وبذل هيروdototus جهدا هائلا وناجحا في تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقوسهم وطرائق حياتهم. وفي كل مرة يضرب لنا الأمثلة المناسبة. فلاحظ مثلا أن بعض أهل سكيثيا المقيمين في عسقلون كانوا لا يلتحون على غير العادة المتبعة في بلادهم الأصلية سكيثيا. ويدلل هيروdototus على دقته عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التي لا مقابل لها في اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيروdototus أيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصري أبسمتيك الذي أراد أن يعرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعين بمجرد ولادتهما. فكانت أول كلمة نطقا بها هي «بيكوس» (bekos) وهي من اللغة القريجية وتعنى «الخبز». وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة ! وإنشغل هيروdototus كثيرا بالطقوس الدينية لدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تتغذى على الحبوب أو الفواكه أو القروء أو القمل كما تفعل القبائل الرحل في أفريقيا والهند. ويحكى هيروdototus كل ذلك بالتفصيل ويأطمئنان لا يشوبه أى شعور بالإمتعاض الذي قد يصيب أى إغريق آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكان هيروdototus يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة بنداروس أى أن العادة هي سيدة كل شئ. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هي أيضا مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسى والحربى.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيروdototus لأنه بعد خلع الماجوسى عن العرش في فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذى سيقمونه. فدافع أوتانيس عن الديمقراطية وحيد ميجابيزوس الأوليجارخية، أما داربوس فتمسك بالأتوقراطية أى حكم الفرد المستبد. وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له

السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم فإن هيروdotوس لم يقبل بتبنيها لأنه كان من المعجبين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل في إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيروdotوس يعتبر الطغاة أو الملوك المستبدين أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون في حصول أبي التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية فإنه على أية حال يتحدث بإسم أثينا في قمة عظمتها وأوج مجدها.

ما يشد الإنتباه في تاريخ هيروdotوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع في سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التي حصل عليها بالبحث والتقصي. وهو ليس كالمؤرخ العصري يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها في مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيروdotوس ضحية المرشدين الذين قادوه هنا وهناك في وادي النيل وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة. ولم يزر هيروdotوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس الذين قابلهم في مصر أو أى مكان آخر. وكل ذلك يلزمننا بأن لا ننسى حقيقة أن مصدر هيروdotوس الرئيسى هو الروايات الشفوية المتناقلة. ويفهم من مؤلفه أنه تحدث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليمًا إغريقيًا - من قبرص إلى سيراكوسا (= سراقوسة) - وأكثر من ثلاثين بلدًا أجنبيًا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكيتيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيروdotوس على وعى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبا التاريخ كان يرى ضرورة تبني معيار ما فأوجد لنفسه معايير الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلقظه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصيا. فثلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس في نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيروdotوس الذى لم يعرف كروية الأرض كذبتهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمى هذا. وهو في كثير من الأحيان

يورد آراء الأطراف المتنازعة في حياد تام. فمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بأن الكورنثيين ولوا الأديبار هربا من معركة سلاميس الهجيدة، ويضيف بأن أهل كورنثة ينفون ذلك نفيًا قاطعا ويؤيدهم في نفيمهم هذا بقية الإغريق.^(٢٠)

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيروdotوس وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعنى أنه أثناء التأليف كان يضع في إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريق بصفة عامة أدب سماعى، أى أنه يلقى أو ينشد أو يمثل على الناس أكثر مما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التي يلقىها محترفون في مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه العادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة لأن هيروdotوس نفسه يحفظ لنا بعضا منها. مثل قصة الطست الذهبي الذي كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقيأ ويتبول فيه أيضا هو وضيوفه فصنع منه تمثالا للإله فلما تزاحم الناس يتعبدون لهذا المثال قال لهم «إن امرى كأمر هذا الطست»، أى أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يبجلونه^(٢١). ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسينيوس) الذي ألقى القبض على سارق خزائنه، فلما إكتشف مقدار البراعة التي بها تمت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنه «أذكى الناس جميعاً». ومن الواضح أن هيروdotوس يستخدم مثل هذه القصص الطريفة لجذب الناس إلى الإستماع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل في ذلك ما يذكرنا بتأثير تقنية الإنشاد الملحمى على تكوين وبنية الملاحم.

وفي الواقع فإن هيروdotوس كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمى الذي لم ينجو من قبضته أى شاعر أو نائر إغريق. ولا ننسى أن عم (أو خال) هيروdotوس هو بانياسيس الشاعر الملحمى الذي تغنى بأعمال هرقل. وعلينا أن نلاحظ كيف أن هيروdotوس بدأ تاريخه بداية ملحمية تذكرنا «بالإلياذة» أى بمجموعة من الأحداث العرضية غير المترابطة فيما بينها عضويًا. ولكنه كلما تقدم وضع يده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة التي تنتهى إلى جمع كل الحقائق

والأحداث لتصب في مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مثل الشاعر الملحمي يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكى لنا شيئاً ما وجد فيه ما يتمتع مستمعيه أو لأى سبب آخر. المهم أن مواضع الإستطراد هذه لا تدخل في صلب الموضوع الرئيسى. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجود شخصيات قسوية مشيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا نمر على أية صفحة من صفحات تاريخ هيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. وما لا شك فيه أن الشخصيات المللكية الفارسية - مثل داريوس - هم من إبتداعه هو، بيد أنه لم يرسم ملامح هذه الشخصيات وفق المفاهيم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير المحلية قد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هذه الشخصية أو تلك، مثل شخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأبجاد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خمر صافية فزق نفسه حتى الموت. ومثل شخصية ملتياديس السذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة فى ماراتون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع فى الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفى، ولاسيما بعد فشله فى الهجوم على ساروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس ولكنه يقدر فيه حسن التدبير وبعد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شىء آخر بإنسياب روايته التاريخية فى سلامة ومع فيض من التفاصيل وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة فى خطب تلقيا الشخصيات الرئيسية ولاسيما وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلاً رائعاً فى كيفية توظيف التقنية الملحمية لمسالك أغراض التاريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والطوراديين فى شىء من الحيات الملحمى، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعياً قدر طاقته. هذا برغم أن هدفه هو سرد «الأفعال العظيمة والمعجبية» وهى عبارة تذكرنا بأخرى هومرية ونعنى «أبجاد الرجال» (klea andron).

وتأثر هيرودوتوس كذلك بشعراء التراجيديا وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه الذى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التأثير التراجيدي فى بدايات تساربخ هيرودوتوس، عندما يخبرنا كيف أن كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا حاول تجنب

نبوءة تقول إن ابنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدي، فنع ابنه من ممارسة أية واجبات أو حتى هوايات خوفًا عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى أدراستوس وطلب اللجوء عند الملك الذي بالفعل منحه رعايته. واستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسماح لابنه أن يذهب في رحلة لإصطياد خنزير وحشى بصحبته. ولجحا فعلا في قتل الخنزير ولكن أدراستوس قتل ابن كروبوسوس بطريق الخطأ فتحققت النبوءة. وتشى هذه القصة بأن هيروdotوس يحاكي فيها تراجيدية ما شاهدها في العروض المسرحية بأثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر في شخصية قبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إسكرسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق ويطل مسرحية أيسخولوس الخالدة «الفرس». فكل من قبيز وحفيده تمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شن الحروب على الشعوب المجاورة. وإذا كانت حملة قبيز على مصر قد أفلحت في إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية بعكس ما حدث لحملة إسكرسيس على بلاد الإغريق إلا أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهى نهاية كل جنار متغطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إسكرسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جريمة تخطى الحدود «المهيبريس» (hybris)، فإن هيروdotوس أيضا يعلل نهاية قبيز المفجعة بالغطرسية وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم في حق مصر والمصريين ويسخر من معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أبيس. بل إنه بدافع الصلف أيضا أرسل حملة على الواحات في قلب الصحراء المجهولة فهلكت. وبلغ به التجاوز إلى حد قتل الأخ والأخت. وعندما أسرف في الصلف والغرور ذهب عقله. وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيروdotوس مضمونًا فكريًا متشابهًا أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إسكرسيس، والأخر برواية تاريخية بطلها قبيز^(١٧).

على أننا نجد في موقف هيروdotوس من الديانة الإغريقية التقليدية تقليدية ضربيًا من الإزدواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيروdotوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الديني الإغريق ككل إذا قارناه بمعتقدات الشعوب الأولى القديمة. وكان من الطبيعي إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك في اللاهوت التقليدي على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية، وإن حاول

مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن التبيان أن التناقض في ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمي لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغي الإلتزام بنصه حرفياً. فهذا يعني أن الباب مفتوح دائماً ليس فقط للإجتهد وإنما للإضافة أو الحذف أيضاً، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عامة يقبل هيروdotوس بوجود آلهة الأوليمبوس التقليديين ويبجل معابدهم ويراعى طقوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبوءات دلق، بل يبذل جهداً ملموساً للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لو بدت في البداية أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها في نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلق وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن خسروا الكثير بسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيروdotوس كذلك عن ظهور الإله بان للشاب فيديبيديس الذي كان يجرى حاملاً أبناء الغزو الفارسي إلى إسبرطة. وكذا ظهور هيليني لإمرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهة والإلهات للناس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعونا إلى القول بأن هيروdotوس كان يشك في صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء يحس حيناً كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حيناً آخر وكأنه يكتب للفلاسفة. فإلى جانب تصديقه لبعض الأشياء التي قد تبدو لنا غير قابلة للتصديق، نجد في أحيان كثيرة يتكلم من الذين يصدقون أشياء أخرى. فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة له كل شهر كما لو كان مخلوقاً يسمى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يظن هيروdotوس في وجود آلهة المصريين القدامى، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة. وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيروdotوس الدنيء إنه يمثل معتقدات الرجل العادي إبان القرن الخامس أي ذلك الذي كان يعتقد في الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف في هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيروdotوس يتحدث كثيراً عن حقد الآلهة أو حسدهم

(phthonos) لأفراد البشر الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فائقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بني البشر في عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قورش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريماً مع كهنة معبد دلفى أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة وكان حفيبا بهم ونبوءاتهم التي كانت هي نفسها - بسبب غموضها - قد ضللته وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطا، إذ جمع بين سلطان الطبقة الجبار وثروة القراصنة وسطوتهم في البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والآداب، وإنهى به الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس. يبدى هيروdototus إهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنها تجسدان فكرة حسد الآلهة التي يمكن تأويلها كفلسفة كونية أى كتفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام اللذين لو تحطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيروdototus يربط فكرة حسد الآلهة بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الغرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعون في المخطور أى تعدى الحدود أو «الهيبريس». وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس واستغلها في أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الزائدة عن الحد أو التطرف في أى إتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح يقود إلى التكبر والصلف أو بكلمة واحدة العمى. ولقد طبق هيروdototus هذه الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه في ذلك أيسخولوس في مسرحية «الفرس» مركزا على شخصية إكسركسيس كما سلف أن ألهنا.

يدين إذن هيروdototus بالشيء الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفني الذى إبتدعه لعمله التاريخي هو من بنات أفكاره، ونعني فن الرواية النثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته ولأن الحقيقة التي يقدمها للناس ضرورة لاغنى عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسماح الأساسية

والمطلبات الجهورية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية في السياسة ولكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتاع جمهوره وإفادته في آن واحد، ونجح في كليهما. فهو كراوى للحكايات فنان من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلون في أسلوبه وينوع في نغمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلا يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله « أستياجيس كانت له بنت تدعى ماندافى وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكيات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت في المدينة وغطت كل آسيا». وهناك محثال نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذى كان قبيز قد قتله. وامتنع هذا المحتال عن الظهور في الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التى في جنح ظلام الليل استطاعت أن تتبين أن أذنه مقطوعة، أى أنه ليس سميرديس الحقيقى زوجها الفعلى الذى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرد الأيونى هستيايوس - المخبوس في بلاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى ابن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جمجمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخفى الرسالة، وعندئذ أرسله إلى ميليتوس أى لابن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيروdotوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يمحصر نفسه في دائرة الأبطال بل يسع كل صنوف البشر، الأمير الكبير، والعبد الحقير، الإغريق والأجنى... الخ

ليس من الضروري أن يكون هيروdotوس قد إشتراك في الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية محاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف ساحة المعارك وتعرف على الرجال المشتركين فيها تعرفا شخصيا ومباشرا. ولقد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كينيغيروس - أخى أيسخولوس - الذى قطعت يدها عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهاربة^(٢٣). وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسركسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات في الجيش الفارسى المذكور. المهم أن إكسركسيس في ثرموبيلاي كان قد أرسل أحد فرسانه للإستطلاع فوجد بعض الإسبرطيين عرايا يمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين يمسطون

شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسي. ومثل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار. تماما كما يحدث عندما يصف هيروdotus السفن الإغريقية في خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيمستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس في قارب صوب الأسطول الفارسي ليشتيع هناك بأن الإغريق على وشك الانسحاب. وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم.

هيروdotus إذن كالفنان الدرامي يختار الحوادث التي تشد الانتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق في أهميتها الحدث الرئيسي نفسه أحيانا. فالملك الإسبرطي المنفى ديماراتوس يقول لإسكركسيس/ عن الإسبرطيين إنهم «أحرار وحريرتهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فلا سلطان يعلو سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير/ من خوف رعايك منك»^(٢٤). وينصح برياندرس طاغية كورنثه إنه فيقول «من الأفضل أن يحسدك الناس لا أن يشفقوا عليك»^(٢٥). وعندما عرض داريوس على زوجة أنتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرته من القتل، فوجئ بأنها إختارت أخاها لزوجها أو أحد أبنائها قائلة «قد أتزوج زوجا آخر بإذن الإله، وقد يرزقي الإله بخلف يعرضني عن أبنائك الذين أفقدتهم الآن، ولكن لأن أبى وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندي الآن في أن أعرض أخى هذا». وهما موقف وقول يذكرانا بشبهين لهما في مسرحية سنوفوكليس «أنتيجون»^(٢٦) حيث ضحت البطلة بسعادتها وروحها في سبيل دفن أخيها. ويعلق هيروdotus على ما رآه في مصر فيقول «إن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به الممارسات المتبعة لدى كافة الشعوب»^(٢٧). ولا يفوته أيضا التعليق على عادة الختان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون «النظافة على الرسامة»^(٢٨)، أى يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذى قد يكون من الداخلى قدرا. ومن أبلغ العبارات التي قيلت عن الزعيم الأثيني الأشهر ما ورد عند هيروdotus، إذ روى ما يلى: «ذات ليلة حلمت أجاريسنى الحامل بأنها وضعت أسدا، وبعد أيام قليلة ولدت طفلها الأجدد بريكليس»^(٢٩).

هكذا تمتع هيروdotus بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية



شكل ٢٩

نيكى (Nike) إلهة النصر الإغريقية كما تصورها الفنان القديم

الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتأسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف على الديانات الأجنبية في سعة صدر من جهة أخرى. :
وبذلك يعد أبو التاريخ متفردا متميزا على بنى قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم وديانتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيروdotوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلا كان أم امرأة أجنبية أم إغريقيا. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود له. تسحره القصة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكينا لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعتنا، ولا يخطيء أخطاء شنيعة مع أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخفى جهله ببعض الحقائق التي استعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملء بالإستطرادات والتفصيلات إلا أنه يتمتع بوحدة ما، لأنه غالبا ما يعود من دروب الإستطراد إلى الموضوع الرئيسي أى الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد إزداد ثراء وعمقا. ومن البدهي أن الوحدة المطلوبة في كتاب تاريخي ليست كالوحدة المطلوبة في مؤلف درامي. ومن ثم فإنه في ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيروdotوس رغم طول إستطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيروdotوس بداية من إعتبره أبا الأكاذيب^(٣٠)، إلى الإعتراف به خالقا لعلم التاريخ الذي قتله ثوكيديديس^(٣١) وإلى وضعه جنبا إلى جنب مع شكسبير من حيث الإهتمام بالجانب الإنساني في التاريخ.^(٣٢)

٣ - ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

ينتمي ثوكيديديس (٤٥٥ - ٤٠٠ تقريباً) إلى الجيل التالي لهيرودوتوس مباشرة وهو الجيل الذي شاهد أكبر التغيرات في التاريخ الإغريق كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتق بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير في أثينا أم لا، بل من العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشبع بأفكار بريكلليس وعاش في وهج العصر الذهبي لأثينا. ولكنه أيضاً عاصر فترة تآكل أثينا من الداخل بسبب الديماجوجيين وشاهد سقوطها في النهاية على يد غريمثا إسبرطة عام ٤٠٤. إتحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم في طراقيا وهو على صلة قرى بالزعيم ميلتياديس. وعندما إندلعت الحروب البلوونيسية عام ٤٣١ إشتراك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيب بالطاعون الذي تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيما بين عامى ٤٣٠ و ٤٢٧. وفي عام ٤٢٤ كان على رأس حامية مكونة من مجموعة سفن ترابط في طراقيا ولكنه فشل في أن يصل إلى أمفيبوليس في الوقت المناسب، فسقطت هذه المدينة في يد القائد الإسبرطى براسيداس. ولذلك نفى ثوكيديديس من أثينا التي لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاما أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نتفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية فيه فعلىنا أن نلقى نظرة سريعة على إستهلالات ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول «لقد بدأت تاريخى مع بداية الحرب نفسها لإعتقادى بأنها ستكون حربا طويلة جدية بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن». وهذا التقييم المبذوق يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح في الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتتمثل في أن جميع المدن الإغريقية ولأول مرة في التاريخ تنقسم فيما بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحرب قد إمتدت

تشتمل أطرافاً أجنبية أخرى تورطت فيها. ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية في تقييم ثوكيديديس المبدئى في أن هذه الحرب الطويلة بالفعل أنهكت كل الدوليات الإغريقية، بحيث لم تعد إحداها قط إلى سابق عهدها وما كانت عليه في عصرها الذهبى المنصرم. وهذا تشخيص صحيح يصدق بصفة خاصة على بطلقى النزاع في الحرب البلبونييسية أى مدينقى أثينا وإسبرطة. فبعند عام ٤٠٤ تسلاشى بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقة المتناهية في حضارتهم، التى جاءت أحيانا على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى. وكذا ضعفت لسديم روح الشجاعة والإقدام التى جعلتهم يعتقدون بأن لاشىء بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلبونييسية أيضا على وجهة النظر التى سادت الإغريق فيما مضى ولجواها أنهم هم أصحاب رسالة تربية وثقافية بين بنى البشر كافة! ومن ثم فإن تقييم ثوكيديديس المبدئى لأهمية تناول هذه الحرب لا على أساس أنها مجرد فصل من فصول التاريخ المتتالية، بل على أنها نقطة تحول في تاريخ الحضارة الإغريقية التى ستأخذ مسارا جديدا بعدها، مثل هذا التقييم يم عن فطنة المؤرخ المدقق الذى أثبتت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكيديديس ثلاثة اتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقيين وهو يحصر نفسه في إطارها. وثانيها أنه لن يحفل بالحقائق التى لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر. والإتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الإلتزام بالترتيب الزمنى للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ. ويعلنا ثوكيديديس بأنه سيبدل أقصى ما في وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا «يؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود لا ل مجرد أن ينال جائزة مؤقتة». (٣٣) وإذا وضعنا هذه الإتجاهات الثلاث جنبا إلى جنب وجدناها معا تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثنى، وهذا ما سنحاول توضيحه في السطور التالية. فنوكيديديس كمؤرخ لا يعتمد مثل هيروdotوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السنائرة، ولا تسأره الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة لجيله. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهدف الاسمى هو الحقيقة المجردة التى

ينبغي أن لا يدخر المرء وسعا ولا جهدا في السعى إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيروdotوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا في إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المغارك، بل إنه أخطأ في بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التي أوردتها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التي دارت فيها معركة مهمة بين أثينا وإسبرطة عام ٤٢٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا أن لا ننسى أن ثوكيديديس عاصر هيوكراتيس (أبوقراط) من كوس (٤٦٩ - ٣٩٩) والذي يلقب بأبي الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم واتباع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثوكيديديس كيفية تشريح العالم السياسي، أي أنه لا يفهم الكلى العام مالم يفنته أولا إلى جزئيات صغيرة وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح الطبي. وإذا كان هيوكراتيس قد أصر في علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص (diagnosis) الذي على هديه يمكن تطبيق نظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمي السليم نجده مثلا أمامنا في معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية في أثينا مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فن المجال علاجه ولا حتى تعليقه. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسي بالدرجة الأولى فإنه يسלט الضوء على نتائج الوباء السيكولوجية وعلى عبثية النبؤات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهو يقرن تفشي الوباء بالأمراض السياسية المتفشية في المجتمع الأثيني من ناحية وفيما بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول «ولكى تتناسب الكلمات مع التغير الواقع في الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما في أي حزب. - وأصبح التريث الحذر والإحتياط للمستقبل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الإعتدال فتستخدم كستار يخفى وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشيء. الخماس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة،

كما أن التآمر والانقضاض من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس». هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرضية التي وقعت فيها الحضارة الإغريقية كمازق يشبه تماما الوباء الذي اجتاحت أثينا. وفي كل من الحالتين يقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحا.

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نظر سياسية محددة وفي ذلك يتفوق عليه هيروdototus الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقة في البحث والتحصيل. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنساني فيصف ثيمستوكليس بأنه الرجل الذي يفعل الأشياء المناسبة في الوقت المناسب. وكليون عنده لا تنقصه الشجاعة فهو الذي جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة في سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أى كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذي يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير. وهناك قدر من السخرية في حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر في سيراكوساى (سراقوسة) وقتل هناك، يقول عنه «إنه بين رجال الإغريق في زمانى أقل من يستحق مثل هذه النهاية البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها في دراسة وممارسة الفضيلة»^(٣٤). ويقرن بعض الدارسين المؤرخ الإغريق ثوكيديديس بكتاب إيطالى من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا في عالم الفكر والسياسة ونعى ماكيافيللى. ولقد اعتقد كل منها بأن أهم صفة يتحلى بها السياسى هى الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللى قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتناقى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه ثوكيديديس إلى هذا المبدأ أى «الغاية تبرر الوسيلة»؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاقى، إذ نجد حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية فى كتابه ولا سيما عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ «الحق فى القوة»، بل يؤكد على ميزات التجلى بالأمانة والثقة للذين ينغمسون فى الحياة العامة. ويمتدح بريكليس لتمتعه بهاتين الصفتين ويتقد كليون لإفتقاره إليهما. ومع أن ثوكيديديس لا يؤمن بالخزعبلات مثل

هيروdotus إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شئٍ للحظ كما قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشئ الذي لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفي ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمي المتمثل في مقولة ديموكريتوس «الحظ وهم خلقه البشر ليبروا به عجزهم العقلي» (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجد عند ثوكيديديس أية كلمة تشي بإيمانه القوى بالقدرية أو فكرة الانتقام الإلهي. إنه يرى أن مصير البشر تقرره أسباب طبيعية وفي مقدمتها قرارات البشر أنفسهم. وحتى الطاعون الذي إجتاح أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحظ العائر، يفسره ثوكيديديس بأنه قصور في بعد النظر أو غموض في الرؤية. واللافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات اللذين واکبا هذا الطاعون وأديا في النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلي. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلي فهو أي ثوكيديديس يدينه أيضا بإعتباره السبب الرئيسي لضعف الدولة وعجزها عن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن ثوكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الإعتبارات الأخلاقية. ومن ثم ففي معالجته للحملة الصقلية المشثومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الآمنة رغم أنها لم تقترف ذنبا. كل ما يجوز إنتباه ثوكيديديس في هذه الحملة هو سوء تخطيطها وتدبيرها.

يريد ثوكيديديس - ولا يخفى ذلك - أن تكون أثينا قوية بأية طريقة وأن تحكم الدنيا لو استطاعت ومهما كان الثمن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هي وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجمد المثل الأعلى الذي يحلم به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا الزعيم الأشهر ثلاثة خطب من المحتمل أن تكون - كما وردت عند ثوكيديديس - مجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلا وهو يخطب في الأثينيين. وتعالج الخطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ماجاء في هذه الخطبة ويتتقد معارضى بريكليس. والخطبة الثانية هي أشهر الخطب الثلاث فهي الخطبة الجنائزية التي يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت المناسب

الذى يذكر فيه بريكليس مواظيه بالأهداف التى يحاربون من أجلها. وفى هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التى - برأى ثوكيديديس القريب من رأى فرجيليوس^(٣٥) - بالنسبة لروما - خلقت لتحكم العالم وتسوسه. وفى الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواظيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهما كانت دون أن يضحوا بأجسادهم، ويصف من لا يتفقون معه على ذلك بالجن. وهو لا يمتدح أمجاد أثينا بقدر ما يقرر أن إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول أن من تحمىوا مسئولية حكم الآخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التى يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة - كما هو حال الأثينيين - فعليهم أن يتحملوا هذا العبء المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تدمر طويلا والحسد سيزول، لأن روعة الحاضر هى المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباقى فى ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرصوا هذا المجد للمستقبل وأن لا يفعلوا شيئا مشينا. هذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا فى ذلك عن رأى ثوكيديديس نفسه الذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعيم الأثينى. ولكن ثوكيديديس يصرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء فى حسابات الناس الذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركز ثوكيديديس جل إهتمامه على هدفه الرئيسى وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يحدثنا عن الأحزاب فى أثينا، ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذى إلترزمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيروdotوس مخزونا فيما يتعلق بالمعلومات التى نريد نحن المحدثون معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا لتخطى حدود منهجه الصارم. وفى هذا الصدد نشير إلى إستطراذين مهمين وردا عنده، يعالج فى أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول فى الثانى تاريخ الإغريق فيما بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلبونيوسية. وفى الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشيء من

المنهجية العلمية المستحدثة في ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من أثار. وهدفه في هذا الإسطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فإن الحرب البلوونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة. وفي الإسطراد الثاني يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل إندلاع حرب البلوونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتي هذه الحرب أي أثينا وإسبرطة والتي تلتخص في تزايد قوة الأولى وغيره الثانية منها وكذا التناقض بين نظام الحياة في المدينتين. ولعل هذين الإسطرادين يظهران بما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية في سياقها العام المتصل بجذور الماضي.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التي أوردها ثوكيديديس في تاريخه، فنلاحظ أنه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التي فاه بها الخطباء، وإن كان قد أعاد صياغة أجزاء منها ليجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخي. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبل المؤرخ نفسه. وأحيانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرفي، فقبل إندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينيين «إنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش في هدوء»^(٣٧). ويقول بريكليس «أخشى ما أخشاه ليس خطة العدو الإستراتيجية وإنما أخطاؤنا نحن»^(٣٧). وعندما فقد نيكياس كل أمل في النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده «إنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار، ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها»^(٣٨). ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفا دراميا وتوجز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحيانا من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلا الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تدمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلا أو على الأقل بالصورة التي يوردها ثوكيديديس، ففيه الكثير من التقنية الخطابية الشائعة في عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفدا يحذر إسبرطة من خطط أثينا بالمجوم عليها فتصادف وجود وفد أثيني هناك تكفل بالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطي التريث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء (ephoroi) دعى لإعلان الحرب فوراً على أثينا. وهنا يشرع

الوفد الأثيني في تنفيذ مزاعم الوفد الكورنثي ووجهة نظر هذا العضو الإسبرطي داعية الحرب الذي يبادر هو أيضا بتنفيذ رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديديس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كما يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفوة القول أن الأحاديث المتقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد في هذه الأحاديث تأثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهي لا تختلف في أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة لأنها تناسب التقنيات العسكرية التي يتحدث عنها. وإن كان يجذب أحيانا إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغربية ويقول عنها «كان الإسبرطيون وهم اليائسون إلى أقصى حد يجارون معركة بحرية وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون المنتصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة ممكنة من انتصارهم هذا يجارون معركة برية وهم بداخل سفنهم^(٣٩)». وإنما لمرات قليلة حقا تلك التي إنساق فيها ثوكيديديس لخبرته الخطابية، أما وصفه للمعارك البرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية كجندى مارس الحرب فعلا.

والآن لعله من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية في الوقت الذي كان فيه هيروdotوس لا يزال يصوغ تاريخه، فلإن كلاً منها ينتمى إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب مجيدة وعصر ذهبي تآلق فيه نجم الديمقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن المجد الذهبي الذي يشوبه الصدا، أو عن صرح الديمقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه وتصدع كيانه وصار آيلاً للسقوط ولكنه لم يسقط بعد.^(٤٠)

٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالي عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعي تمامًا كنه تعاليم هذا الفيلسوف، بيد أنه كان يكن له إعجاباً شخصياً واعتنق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أحد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه أرتاكسيركسيس الثاني. وبعد موت قورش تسولى كسينوفون قيادة القوة الإغريقية في رحلة العودة. والتي إنضم كثير من أفرادها - وبينهم كسينوفون نفسه - فيما بعد إلى صفوف أجيسيلأوس ملك إسبرطة في حملته الآسيوية. إذ كان كسينوفون معجباً بكل ما هو إسبرطي، حارب إلى جانب أعداء أثينا في موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفي، مما اضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له في سكيللوس بإقليم إيليس حيث عاش تحت الحماية الإسبرطية. وفي هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية والتي دون شك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقتضى بقية سنى حياته حيث مات تقريباً عام ٣٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الأتيكية التي أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصاً فإن كسينوفون هو الذى جاء ليكمله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عام ٤٠٤ بل وأصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس كمؤرخ علمى.

ولعل كتاب «حملة قورش» أو حرفياً «صعود قورش» أو ببساطة «الحملة» (Kurou Anabasis) يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم أيضاً من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى

شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد إشتراك في حملة قورش (٤٠١ - ٣٩٩) لإسترداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلاً بسيطاً وودوداً، ومؤلفاً قديرًا بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التي يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كر وفر ومناورات وما إلى ذلك لا سيما ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارميتين.

وفي مؤلفه «الأمور الهيلينية» (Hellenika) يكمل كسينوفون قصة أثينا ويمسك بالخيوط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢). وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من بيريه إلى أثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثيني قد تحطم في أرجينوساي. وفي هذا الكتاب أيضًا نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامي وأنه يكتب بسلاسة ويسر، ولو أنه أحيانًا يخالف ذلك ويحاول التأنق في عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، مما يقوده إلى الإخفاق في الوصول إلى ما هدف إليه. وكملحق لهذا الكتاب يأتي مؤلف كسينوفون «أجيسيلأوس» وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا الملك ونشرت بعد موته عام ٣٦٠/٣٦١.

أما كتاب «تربية قورش» (Kurou paideia) فيمكن إعتبره بشيء من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم. فهي تحكى قصة قورش منذ طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوي. بيد أن المؤلف في هذا الكتاب يعانى من التراخي في العبارة والسليح لنفسه بالإنغماس في صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناية لإستنباطها. وهو كمؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التي يوردها. هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيرًا عندما ينقل إلينا بعض الأحاديث المباشرة أى على لسان الشخصيات الأصلية التي قامت بها. ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامي عند ثوكيديديس - لا تلعب دورًا حيويًا في كتاب كسينوفون. ولا يتحمس الأخير لأثينا لأنه يميل إلى النظام الإسبرطي في الحياة والحكم.

وعرف كسينوفون سقراط وعايشه وسجل أحاديث له مع هذا الفيلسوف في «المذكرات» (Apomnemonemata). ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تأثيراً واضحاً في كتاباته كما هو الحال عند أفلاطون. وفي هذا الكتاب تختفي روح العصر البريكلي وتغل عليها الحلول النصفية أو التوفيقية التي ينقصها الكثير من الخيال والحماس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل «الإدارة» (Oikonomikos) وهو عبارة عن محاورات بين سقراط وكريتوبولوس وأيسخوماخوس حول إدارة شؤون الدولة. وينسب إليه أيضاً مؤلف بعنوان «المأدبة» وآخر بعنوان «هيرون» ومؤلفان آخران عن الفروسية والصيد و«دستور إسبرطة». وجدير بالذكر أن هناك شكوكاً كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون.^(٤١)

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعني أن القرن الخامس هو العصر الذهبي لعلم التاريخ الإغريق مثلما كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلما سقطت أثينا من علياء زعامتها السياسية والفكرية تدهور معها فن التاريخ، فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضول المتحمس أو حب التقصي وروح التمحيص إبان القرن الرابع. حتى أن فتوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتممخض عن مؤرخ يماثل ثوكيديديس، وليس هناك من يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣ - ١٢٠) الذي طبق بعض مبادئ منهج ثوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

الفصل الثالث

الخطابة أو فن الإقناع

١ - دور الخطابة في الحياة الإغريقية

تمتد جذور فن الإقناع في الحياة الإغريقية إلى العصور الباكورة. بيد أن الخطابة كفن أدهب مستقل ومتطور قد بدأ في صقلية بالجزء الغربي من العالم الإغريقي، ثم نمى وترعرع في أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيا قبل القرن الخامس لانعرف عن الخطابة سوى ما يرد في الأشعار القديمة لثلا في الكتاب الثان من «الإلياذة» يعتمد مصير الحملة الإغريقية. المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجاممنون وأوديسيوس ونيستور على إقناع جنود الجيش بالبقاء في صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة. وفي الكتاب العاشر (أبيات ٢٠٤ - ٢١٧) يقترح نيستور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لإستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نيستور هو أفضل مثل في «الإلياذة» على أهمية أسلوب الإقناع في عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له «صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل». وفي وصف الرسوم المنقوشة على درع أخيلليوس («الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٧ - ٥٠٨) يرسم هوميروس مشهدا لمناظرة خطابية بين مواطنين في السوق العامة (agora) لإحدى المدن. وقد ترجم الدكتور لطفي عبد الوهاب هذه الفقرة كما يلي:

«لقد تجمعوا الناس في مكان الاجتماع، إذ قامت
هناك مشادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ

أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شيء. بينما جعل الآخر ينكر أنه تسلّم شيئاً على الإطلاق. وكل منهما يرغب في أن يفصل الحكم في المسألة لصالحه وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يلغظون ويثرثرون بينما جعل المنادون يحاولون فرض السكون والنظام. وقد جلس النبلاء في هيئة نصف دائرة على مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون في أيديهم الصولجانات، وكل منهم يقف في دوره ليدلى بحكمه في القضية»^(١٢).

وفي «الأوديسيا» تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارعة في إقناع الآخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل «الإلياذة» فقد تعلم على يد معلمه فونيكس «كيف يكون خطيباً فصيحاً» (rhetor) وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام بالأعمال» («الإلياذة» الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغنائى تيرتايوس (شذرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة الجوانب فيذكر منها «اللسان ذا الصوت المعسول». وكما أعطى هوميروس الكلمة لقواده وأبطاله لكي يخطبوا في أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا في الفصل السابق - يفعل نفس الشيء. بيد أن الخطب التي يوردها على لسان شخصياته تكتسب طابعاً جديداً، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة في أئنا القرن الخامس التي تطورت فيها الحياة الديمقراطية. وظلت الخطابة تؤدي أغراضها القديمة جنباً إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الثناء على الموق، وهو غرض كان حكراً على الشعر في العهود القديمة. واستلزمت الحياة الديمقراطية الأثينية في شكلها الجديد إبراز نوعين من أنواع الخطابة أولهما النقاش في المجلس الذي بدونه لا أمل في نجاح أى عمل سياسى. فرجل الدولة الفصيح هو وحده القادر على إقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما السياسى الذى لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجاح مشروعاته ضعيفة للغاية. وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى في أئنا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية في الكثير من جوانب حياتها السياسية والاقتصادية ونظمها الدستورية والتربوية.

وأصبحت الخطابة هي أقوى سلاح في يد السياسيين، واستطاع قائد مثل ثيميستوكليس الذي تدرّب على فن الخطابة على يد سوفسطاق يدعى منيسيفولوس أن يحوّز إعجاب كل من هيرودوتوس وثوكيديديس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية^(٣٢). وإلى هذا الزعم الأثيني يعزى القول أمام الملك الفارسي إكسركسيس «كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفي، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّهه»^(٣٣). أما بريكليس أشهر وأكبر زعيم سياسي عرفته أثينا وأفصح خطبائها فيقول عنه الشاعر الكوميدي ليوبوليس (شذرة ٩٤، ٦ - ٨) :

«لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة

على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تزول بسرعة».

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكليس في مؤلف ثوكيديديس - كما سلف أن المحنا ندرك لماذا وكيف كان هذا الزعيم القدير يسيطر على المجلس الأثيني^(٣٤).

أما النوع الثاني من الخطابة الذي إستحدث في أثينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحسن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الذي يمننا به أريستوفانيس لشغف الأثينيين بإجراءات التقاضي في مسرحيته «الزنابير». ومن البدهى أن الخطابة في المحاكم العامة (dikasteria) تحتاج إلى قدرة فائقة على إقناع المحلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود «محامين» محترفين يعيشون على فن صياغة خطب المحاكم للأطراف المتخاصمة. ولقد طور هؤلاء الخطباء المحترفون تقنية مميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. واكتسبت الخطابة القضائية في صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطغاة عام ٤٦٥، لأن كثيرا من الأسر التي كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق المحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولمع في الأفق كمؤسس للخطابة الحرفية وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكلوجي في خطبهم وطوروا جانبا أصبح مميّزا للخطابة الإغريقية بصفة عامة أي اللجوء إلى حيلة طرح الإحتيالات المختلفة (eikos) في جمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر فقال على لسان

المتهم للقضاة « يبدو واضحا أمامكم أنني ضعيف البدن، أما هو كما ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أنني قد أجرؤ على مهاجمته»^(٤٦). ولقد شاعت مثل هذه الحيل في الخطابة الأثينية القضائية وتبنتها الخطابة في المجالات الأخرى بصفة عامة. كما كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن إكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هي «المقدمة» (prooimion) وباللاتينية (exordium)، و«الحكاية» أو الموضوع (diegesis) وباللاتينية (narratio) «والبرهان» (pistis) وباللاتينية (probatio) وأخيرا «الخاتمة» (epilogos) وباللاتينية (peroratio).

ولعبت صقلية دورا بارزا في تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفي عام ٤٢٧ زار جورجياس من ليونتينى مدينة أثينا على رأس وفد وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تأثر به كما إتخذه أفلاطون مثلا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها في الحياة العامة. كان جورجياس بحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثرا باستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيقى الداخلية في الأسلوب عن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطاق الشهير في الخطابة ضخما بحيث صار هذا الفن يقرن بإسمه وأصبح الناس يتحدثون عن «الأساليب الجورجية» (schemata). ويتمثل جوهر هذه الأساليب في ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات في مجموعات متوازية أو متقابلة مما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إيقاع صوتى ملفت للإنتباه، وهى جعل متداخلة ومتساوية في الطول (pariosis) والنغم الصوتى (paromoiosis) وتنتهى بالسجع (homoioteleuton). وكان جورجياس منشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول فى إحدى خطبه الجنائزية التى ألقىت تكريما لموق معركة بلاتايا عام ٤٧٩ «مع أنهم ماتوا فإن لهفتنا عليهم لم تمت معهم، إنها خالدة ترفرف فوق أجسادهم الفانية، تحيئا بيناهم لا يميون» (شذرة ٦، ١٥ - ١٦). وهى عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريق فى بداية

عهده كان ينشد مناقسة الشعر في خلق شكلية مماثلة للعروض. وبينما كان الشعر نفسه يمر في مرحلة إنتقالية وتغير ثورى، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة في محاوره «جورجياس» بفن الطبخ. لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طبائحا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريق يدين للسوفسطائين بإيجاد الخطبة الطويلة (makrologia) التي تتيح للخطيب فرصة أن يقنعنا بوسائل وأساليب مختلفة. وإلهم أيضا يدين الإغريق بالدقة في استخدام الكلمات (orthoepia) حيث برعوا في استخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس وكذا معظم خطب القرن الرابع كله. وهي تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا ثوكيديديس. وفيها خطب قضائية ألقيت في قاعات المحاكم وهي كثيرة ومتنوعة وتلمس الشئون العامة، بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلقى الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضا خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هي خطب تلقى في مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاث بنفس السهات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعا نلاحظ العناية الفائقة في إختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملا جيدا من أعمال الأدب والإبداع. فهي تقدم وجهة نظر عن الحياة وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التي قيلت فيها وبالجزء النفسى للتقاضى في المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسفى في الوصول إلى رونق الإزدهار وأوج النضوج إبان القرن الرابع، الذى يمكن أن نعتبره قرن النثر في مقابل قرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين الذين فقدوا عز المجد الكلاسيكى لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم في مجالات مستحدثة.

٢ - من أنتيفون إلى ديموستينيس

كانت خطب المحاكم تكتب في العادة على يد المحترفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين. وعرف هؤلاء المحترفون بإسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجدية كاملة وانعكست في خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الاسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها إسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠ - ٤١١ تقريبا)، الذي أعدم بسبب ثورة الأربعمائة وقيت لنا منه ثلاثة خطب. وكذا بعض التهرينات في الخطابة. ويبدو أنه كان فقيرا إذ ولد لأحد المعلمين وتلقى تربية جيدة ثم إحترف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هي على التوالي «المقدمة» و«الحكاية» (أى طرح موضوع القضية) و«البرهان» وأخيرا «الخاتمة»، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على محكمة الأريوباغوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبي تورط في عملية قتل صبي آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية في الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شاب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة محاكمات فعلية في أثينا، فهي تقترب من روح خطبتين ألفهما أنتيفون الأولى بعنوان «قتل هيروديس» وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهي «عن المغني» وهي عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروبا لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب في قتله دون قصد^(١٧). لم يكن أنتيفون إذن خطيبا منظرا فحسب بل مارس الخطابة في الحياة العملية. ففي عام ٤١١ لعب دورا بارزا في تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا

وفشل ونق. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم وبالطبع أتيحت له الفرصة للدفاع عن نفسه بخطبة إعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها.

وفي عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية في مرحلتها التجريبية وهذا ما انعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أى الميل لإظهار المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى وهو أمر يتطلب أن لا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من اللازم. أنتيفون كخطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد ابنه في إحدى خطبه «أى بنى لقد دفنت حيا»، أو عندما يدافع متهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرفقة إذ يقول «ها أنا ذاهب لأتسول في بلاد أجنبية مسنا مننيا ومنبوذا». وفي خطبة «قتل هيروديس» يقول المتهم «إننى لا أحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديمقراطية»، ويضيف «وبالطبع يمكننى أن أثق تماما في عدالتكم حتى دون أن أضع في إعتبارى القسم الذى إلتزمتم به». وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الإنتقام الإلهى مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهى فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقناع وجدها مناسبة هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الأسفاف كما فعل خطباء آخرون في العصور التالية، حيث أقاموا دفاعهم على أمور محض شخصية وخاطبوا العواطف لا العقول. بل إننا في خطب أنتيفون يمكن أن نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهى على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه في تلك الأونة كان الوقار واحترام النفس والرزانة من الأمور اللازمة لرجال القانون في المحاكم الأثينية.

ويعتبر أندوكيديس (٤٤٠ - ٣٩٠ تقريبا) أقل شهرة من أنتيفون، ولكنه أكثر تشويقا لأنه خاض غمار مغامرات كثيرة في حياته العريضة. إذ تورط مع الكيبيايديس وآخرين في فضيحة مزدوجة وهى جريمة كسر تمثال هرemis (الهرماى) وإفشاء أسرار إليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه في ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس. المهم أن أندوكيديس عوقب بالحرمان من حقوق

المواطنة الأثينية (atimia) فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح في العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس وعندئذ أصبح بارزا في الحياة العامة. وكان عضوا في الوفد الأثيني المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحرب الكورنثية. بيد أنه لم يلبث أن نفى ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يمارس حرفة كتابة الخطب للآخرين لأن أول خطبه التي وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصيا في حادثة الهرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٤٠٧ والمساءلة الإسبرطية عام ٣٩١/٣٩٢. يضاف إلى ذلك أن أسلوبه يدل على أنه كان لبقا وفصيحاً وليس خطيباً محترفاً. وتمننا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مثلاً مبكراً على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه ثانياً يعتمد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل في بداية حياته لأنه فيما يبدو قد عدل في رأيه هذا فيما بعد. وتزداد أهمية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا في الاعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الآخرين.

وعند إتهامه بالإشتراك في فضيحة الهرماي دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأشبع التهم، وإن اعترف بأنه كان على علم بشئ ما عن تحطيم الهرماي. وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلقى وعداً بالبراءة، بيد أنه ما لبث أن أعيدت محاكمته وتم نفيه. وفي عام ٤١٠ أو ٤٠٨ حاول العودة لأثينا فألقى خطبة يدافع فيها عن حقه في إستعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن «حماسة إرتكبت في سن الشباب». وفشل في إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد إلقاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام في سنة ٤٠٣. ويعود فشله إلى عدم تمتعه بالقدره على حسن ترتيب الأدلة ولا سيما أنه لم يقدم لخطبته بمقدمة جيدة تحوى الأعذار الضرورية التي ينبغي التذرع بها، كما أنه لم يفه بما يوافق أعضاء المحكمة من الخلفين، بل إن النعمة الغالبة على هذه الخطبة هي الكبرياء والتأنيب حتى أنه ذهب إلى حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفي عام ٣٩٩ - الذي أعدم فيه سقراط - أتهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة إلى داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من هاتين التهمتين كفيلاً بأن تناله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس التي خطبة نجح

بها في إقناع الحكمة ببراءته فكث في أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفي هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية في فن الخطابة فأجاد الصياغة.

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهي لغة طبيعية مؤثرة. وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية من شاهد أحداثاً مثيرة. وحتى قبل عام ٤١٧ نجده يتحدث عن الديماجوجي هيربولوس الذي طالما هاجمه أريستوفانيس في مسرحياته وانتقده ثوكيديديس في مؤلفه التاريخي. ويقول أندوكيديس عن هيربولوس هذا «إنني أحرر خجلاً من ذكر إسم هيربولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة على جسده، ولا يزال يعمل في أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبي دخيل ومتطفل لازال يعمل بصناعة المشاعل» (شذرة ٤٥). وفي عام ٣٩١ دافع أمام المجلس كعضو في وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلاً إن السلام ولو كان بشروط غير محببة أفضل بكثير من الحروب مهما كانت نتائجها.

وستحدث الآن عن ليسياس (٤٥٩ - ٣٨٠ تقريباً) وهو ابن كيفالوس المولود في سيراكوساى والذي عاش في بيرييه^(٤٨) وكانت حاله ميسورة. يرسم لنا أفلاطون صورة جيدة للأب في الكتاب الأول من «الجمهورية» ولو أن مثل هذا الإعجاب لا ينسحب إلى خطب الابن. حكم على أخى ليسياس - واسمه بوليمارخوس - بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين مما اضطر ليسياس للهروب من أثينا وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤيداً متحمساً لثراسيبولوس والحزب الديموقراطى. وبعودة الأخير لأثينا استطاع ليسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفي عام ٤٠٣ حاول الانتقام لموت أخيه من إراتوستينيس أحد أفراد حكومة الثلاثين. وحصل على حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. واضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين فحقق نجاحاً ملموساً بفضل إلمامه بالحيل الخطابية التى برع في إخفاؤها تحت زداء البساطة والعفوية مما زاد خطبه جاذبية وتأثيراً. وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية لا من يراع أحد كتبة الخطب المحترفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاضيم نفسه ونبت الساعة في ساحة المحاكم. وتلك قمة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها

أحد من قبل لسياس، فهي أنقى وأصنى ما وصلنا من اللهجة الأثينية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها فإنها تبدو وكأنها مهملة لم تلق أية عناية في التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة في تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلتنا منه خمس وثلاثون خطبة مع بعض الشذرات. وكانت تنسب إليه ٤٢٥ خطبة، بيد أن ٢٣٣ منها هي التي اعتبرت بالفعل من تأليفه. وفي خطبته «ضد إراتوستينيس» التي ألقاها عام ٤٠٣ بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل لسياس إلى حد العنف الوحشي، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التي يعالجها.

وتبرز براعة لسياس في قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس الذي قتل رجلاً زنى بزوجته وضبطه متلبساً. فهو يحكى قصة حياة هذا الزوج المخدوع وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق في زوجته ثقة عمياء، فلما اكتشف خيانتها لم يكن بوسعها أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت في يوم الحادث وتفيد كلها في رسم الشخصية (ethopoicia) وتبرير مسلكها العنيف. وفي خطبته «دفاعاً عن مانتيتيوس» يكتب خطبة لشاب أثيني سليل أسرة نبيلة، تزده ووثاق من نفسه، حريص على أن لا يقع في الغرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجزه أجداده من أمجاد للدولة وبما يقوم به هو نفسه في ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنه مكافأة عامة فيدافع عن نفسه ويعلل هذا الحجب بدوافع الغير الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطى صهوة حصان بينما هو في الواقع لا يستطيع إقتناء بئيل وهو مضطر لإستعارة حصان صديقه بدلاً من الإستناد إلى عكازين وسير هكذا في الطريق! وفي خطبته «ضد إسخينيس» السقراطي يسخر لسياس من غريمه هذا لأنه يستدين نقوداً ولا يسدها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر و يرون طوابير الدائنين يبابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشجيع جنازته! وكل ذلك يعبر عنه لسياس في لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشويها الخشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة. ويتخاشى لسياس المجاز والتعبيرات الشعرية

المتبذلة وكافة الأساليب البلاغية المصطنعة. حقًا لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه، ووصل بفن الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع قوة التأثير^(٤٩).

عاش إيسوكراتيس بن إثيودوروس فيما بين عامي ٤٣٦ و٣٣٨ أى أن حياته غطت معظم فترات ازدهار النثر الأدبي الأتيكي لا سيما فن الخطابة. لدينا ثلاثون نصًا منسوبةً إليه ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامى ستين خطبة بيد أن خمسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط هي التي تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلاً. تمتع بحياة هائلة هادئة وناجحة ولكنه فشل كخطيب. إذ كان يفقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهي من مستلزمات من يخاطب في الناس. بيد أنه حقق نجاحًا منقطع النظير ككاتب محترف للخطب من أجل الآخرين وبرز ككاتب ومعلم مقالات. ومنذ عام ٣٨٨ ترأس مدرسة لتعليم الفلسفة - كما كان يحلو له أن يزعم - والخطابة في أكمل صورها. كان يؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقًا حسنًا. ولذا مجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تترك إنطباعًا قويًا. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخاصمين في المحاكم تنقسم أعماله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولها الخطب النموذجية (epideiktike)، وهي تمرينات في الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان «هيليبي» والحادية عشر «بوزيريس». والقسم الثاني هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه في التعليم مفندًا آراء الآخرين مثل الخطبة الثالثة عشر بعنوان «ضد السوفسطائيين». والقسم الثالث هو المقالات وهي مكتوبة في صورة رسائل مفتوحة بعضها عن الأخلاق وأخرى في السياسة.

ولا يكفل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبني جلدته من الإغريق لكي يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لا سيما أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أي الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة مما أدى إلى قيام حروب جديدة. وفي عام ٣٦٨ اقترح

إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول. أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح في مسعاه. وفي عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حدًا للحروب الداخلية بين الدولات الإغريقية وخاب سعيه هنا أيضًا. وعندما ظهر فيليب الثانى ملك مقدونيا فى الأفق وشرع يوسع حدود مملكته جنوبًا وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس الذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفى عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفى عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة فى موقعة خايرونيا وكان إيسوكراتيس حيثئذ فى سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قرأ عينًا بها ومات مطمئنًا. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيما بعد حيث سيصل بفتوحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل فى مدينة أثينا وتفاوتت الآراء بين محبذ لفكرة دولة - المدينة التى إعتبرها أفلاطون جزءًا من النظام الأساسى للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة.

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من أوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وسيطة لا تكلف فيها. كما أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس بإهتمامه العميق وإنغماسه الدائم فى الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام المحال تحقيقها. وفى محاوره «فايدروس» لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لسياس فىرى أنه الأفضل لأن له «فلسفته» فى الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون فى إهتمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجازاة هذا الفيلسوف فى مجال التنظير والإنشغال بالتأمل فى المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مباشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يبذل جهدًا ملموسًا لكى يصوغ أسلوبًا خاليًا من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة لسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بشيء من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التى سبق أن إستخدمها من قبل فى كلمات سابقة، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل

النطق بها عسيرًا. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. يرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمه المصقول على أن لا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعي لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شيء جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفي خطبته «ضد السهوفسطائيين» المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه في هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة والفلاسفة الذين إنتهى بهم الأمر إلى الشغف بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفي عام ٣٥٥ كتب إيسوكراتيس خطبته الدفاعية «عن التبادل» (antidosis)^(٥٠). وفيها شرح فكرته عن التعلم وكيف أنه يعنى التثقيف بالمعنى الواسع، أى تدريب المواطن في سن الشباب والرجولة كيف يؤدي دوره كاملاً في أمور الدولة العامة. والتعلم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير في مواجهة المشاكل والصعاب. ثم ينبغى أن يتركز التعليم في البداية على أهم وسيلة في يد الإنسان وهى اللغة. ولا يؤمن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغى توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضاً للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيّمها على أساس من الحكمة العملية في الحياة.^(٥١)

ولد إيسايوس في خالكيس وعاش في أثينا كأجنبي لأنه لم يحصل قط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبي في النصف الأول من القرن الرابع. إحترف كتابة الخطب للآخرين كما إشتغل بالتدريس. ويقال أن ديموستينيس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئاً من التشابه بين أسلوبيهما. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى. ومعظم هذه الخطب الباقية من إنتاجه تدور حول مشاكل الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة.

وكان ليكورجوس (٣٩٠ - ٣٢٥ تقريباً) رجل دولة وسياسياً أكثر منه خطيباً.

بلغ من حبه للأدب أنه إستصدر قرارًا بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاث أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كان من مؤيدي ديموستينيس في سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان «ضد ليوكراتيس» وهو رجل هرب من معركة خابرونيا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة. وفي هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطبًا مواطنيه «تحيلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تحيلوا أن الموانئ وأحواض السفن وأسوار المدينة تتوسل إليكم، تحيلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستير همتكم أن تهبوا لمد يد العون لها».

ومن أنصار ديموستينيس أيضًا الخطيب هيريديس (٣٨٩ - ٣٢٢ تقريبًا) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيريديس مثار سخيرة شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرمًا بالسّمك والنساء إلى حد مثير، وكخطيب كان أقرب إلى لسياس من أى خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطًا أو مزيجًا جمع بين لسياس وديموستينيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادي كنا لا نعرف عنه الشيء الكثير وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أى مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة في مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشرًا وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن اثنتين وخمسين فقط منها هى الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول «كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريمة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة».

أما غريم ديموستينيس فهو أيسخينيس (٣٨٩ - ٣١٤ تقريبًا) وقد ولد لأبوين فقيرين وعاش موظفًا صغيرًا بإحدى المحاكم ثم ممثلًا محترفًا إذ كان رخم الصوت، جميل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لخطب ديموستينيس، ولكنه كان مقتنعًا ومؤثرًا ربما بسبب حسن إلقائه بالدرجة الأولى. عندما فشل في إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقوق المواطنة، ولا سيما أنه لم يحصل على خمس الأصوات وهو الحد الأدنى. فإضطر إلى مغادرة أثينا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وستتناول بعض جوانب هذا الخطيب في ثنايا حديثنا عن ديموستينيس.

كان والد ديموستينيس (٣٨٤-٣٢٢) صاحب مصنع للسيوف، مات وترك إبنه

ديموسثينيس في سن السابعة فإختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفي سن العشرين أصبح خطيباً مفوهاً وإحترف كتابة الخطب للزبائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهي تفتقر إلى السلاسة وإلى التعمق في رسم الشخصيات بعكس خطب لسياس. ذلك أن خطب ديموسثينيس تمثل الأسلوب الضخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصطبغ بضبغة أخلاقية. كان ديموسثينيس من البداية يطمح في أن يلعب دور الخادم الكبير للدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإتهامه بتقبل الرشاوى. تنسب إليه إحدى وستون خطبة وستة رسائل وكتاب يحوى أربعاً وخمسين مقلمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراوح ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خمسة (٢٧ - ٣١) تنتمي إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموسثينيس يتألق بإعتلاء فيليب الثاني عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموسثينيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطماعه السياسية في بلاد الإغريق. وألقى خطبه المشهورة «الفيليبات» محذراً الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحثهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخرست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطابياً آخر كان في إنتظار ديموسثينيس ففي عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتي سيفون ترويج ديموسثينيس مكافأة له على خدماته التي أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعترض بشدة وقدم إتهاماً رسمياً ضد كتي سيفون مستنداً على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع إلى إتهام ديموسثينيس نفسه والمهجوم عليه وإنتقاد أفكاره السياسية ككل. ورد ديموسثينيس برأئته التي تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهي الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان «عن التاج». فيها يدافع ديموسثينيس التهمة عن كتي سيفون ويدافع صاحب الخطبة عن سياسته المناهضة للمقدونيين ويشن حملة شعواء على أيسخينيس. وتعد هذه الخطبة آخر ما كتب ديموسثينيس مع أنه عاش بعدها بثمان سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموسثينيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منهما

والظروف التي أحاطت بهما. ولعل مثل هذا الاختلاف البين في الرأي حول الشئون السياسية العامة وكذا في المحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الإجتماعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينما يحث ديموستينيس الإغريق على مقاومته بالقوة. وربما كان أيسخينيس يتلقى أموالاً من فيليب دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفي عام ٣٤٦ أعد ديموستينيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، وإستخدام تيموكراتيس ليكون شريكه في هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقهما ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بتهمة الفسوق الجنسى. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموستينيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتي الغريمين أيسخينيس وديموستينيس قد أقيتا في المحاكم إلا أنها تمتعتان بسمت الخطب السياسية العامة. إذ أنها يتعاملان مع قضية تتعلق بوضع أثينا في العالم الإغريق ويقائها كدولة مستقلة. كان ديموستينيس هو الأقوى والأكثر تمتعاً بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد النقاد القدامى بأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالمصاعقة النارية التي تكتسح كل ما يقف في وجهها. وحتى في أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموستينيس كل كلمة تصيب هدفها لأن كل شيء في خطبته محسوب بدقة ومكثف للغاية. وتثنى الجملة عنده وحبكتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل في طول ونية الجملة كما لم يفعل أى نائر إغريق آخر بإستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموستينيس يفتقد ذكاء وخيال الأخير فإن حسه الدرامى قوى بحيث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسليط الضوء على التفاصيل.

تعود شهرة ديموستينيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديمقراطية والحرية في مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع تخرج به من خطب ديموستينيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هو سر خلافه مع أيسخينيس من ناحية، كما أنه هو الموضوع الرئيسى في الخطب «الأولينية» و«الفيلية». ومن ناحية أخرى فهو الذى أظهر تزايد قوة فيليب مما

يستدعى ضرورة وقف المد المقدون. يعتقد ديموستينيس أن أثينا هي المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرشى المجد والعظمة فهي النموذج المثالي بين كافة المدن الإغريقية ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغي لها من الرقي والقوة. كان ديموستينيس على أتم استعداد لأن يفعل أى شيء فى سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٤٢٢ حتى لا يستسلم للقائد المقدون أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم فى نهاية خطبته «عن التاج» ما يلى «ليت أحدًا منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم ! وليتكم إن كان بوسعكم تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولاً وقلوباً أفضل مما لديهم. أما إذا كانت حالتهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم وبهم وحدهم الدمار الكامل والمعجل برأً وبحراً وبأقصى سرعة ممكنة. هيئوا لنا - نحن الشاكرين لكم الفضل - الخلاص من المخاوف التى تهدد أمننا وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذى لا يتزعزع».

ويتميز أسلوب ديموستينيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحت المفردات والتشبيهات. ويكفى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا «أسكرته نشوة النجاح»، حيث أطلقه على فيليب الثانى فى الخطبة الفيلىبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم «بتروا أطرافها» («عن التاج» ٢٩٧)، ويقول إن «بلاد الإغريق مريضة» («الفيلبية الثالثة» ٣٩). وهو القائل كذلك «من بذر البذور مسثول عن ثمارها» («عن التاج» ١٥٩) أى من زرع حصد. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكثيف.^(٥٦)

بيد أن ديموستينيس قد وقع فى بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقد القدامى عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقترب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوجيه ومن أنه كان ممثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذفه بهما المتفرجون ! ولا ينفذ ديموستينيس إلى أعماق الشخصية أو بالأحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الإتجاه من أن كل شيء فى عاله إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموستينيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون

سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموستينيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانباً واحداً للأمور، فهو مثلاً لم يرى في تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التي تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث بالنسبة لإسخينيس الذي كان في مطلع حياته معارضاً لفيليب، فلما ذهب إليه في وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيراً له. إسخينيس إذن ممن يغيرون مواقفهم ويتواءمون مع الظروف على النقيض من ديموستينيس الذي لا يتزحج قيد أنملة عن موقف سبق أن إلتزم به. وتغيير موقف إسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذنب أو أنه مرتشى أو خائن عميل فنحن لا نملك الدليل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الأكبر كانا يكتان كل تقدير وإعجاب لمدينة أثينا وكان يسويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان إسخينيس رجلاً مرناً رأى أن أثينا يمكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الإستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة أخرى كان إسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلقى الهزيمة المنكرة والخزبة على يدها. وعندما إندلعت الحرب فعلاً وسقطت أثينا بكى إسخينيس الكرامة المهذرة، فاثينا التي كانت ملاذ كل إغريق وواحة الأمان في ذلك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلاً من إسخينيس وديموستينيس كان على خطأ. إذ أثبتت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط النموذج المثالي الذي تعبد في عرابه ديموستينيس. ولبعض الوقت بدت رؤية إسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقساموا ثمرات فتوحاته فيما بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن إسخينيس أيضاً كان مخطئاً في تقديراته^(٥٣).

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هي فن القرن الرابع وتلاشت عند نهايته. ومن ثم فهي تعكس حالة أثينا آنذاك كدولة فقدت سلطانها السياسي والعسكري وإن كان الطموح لا يزال قائماً في إستعادة عز الماضي، ولا تزال الأحلام تراودها في أن تلعب دوراً رائداً في العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شيء موجود في دم

الباب الخامس

الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

«الكتاب الكبير شر مستطير»
كالماخوس

١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريق على وجه العموم أدب سماعي شفوي يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفهية والإنشاد أو اللقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فتلك كانت وسائل النشر الشائعة في العالم الإغريقي^(١). وظل الأمر كذلك في غالب الأحيان حتى بعد أن اخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية النثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تك سوى وسيلة للتذكر أى «مذكرة» (hypomnema) يحتفظ بها المؤلف أو ممثل المسرح لنفسه كمرجع يعود إليه ساعة الضرورة. ولسكنها لم تصيح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنه «مذكرة» حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك. وفي مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأستاذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم في أساسه يم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية في أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل التي يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا في البداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، مما أدى إلى رواج نسبي لمهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدي إيبوليس (شلمرة ٣٥٤ Kock) يشير إلى مكان ما في أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من الممكن الحصول عليه من الأوركسترا بالسوق العامة (الأجورا) في مقابل دراجة واحدة على أقصى تقدير^(٢). وإن دل ذلك على شئ فإلما يدل على أن سقر الكتب في أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعا.

ويجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها^(٣).

ومن العوامل التي شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهور الحركة السوفسطائية التي أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها في سبيل نشر الثقافة في كل مكان. كما أن تطور النثر الأدبي بفنونه الثلاث التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتي دور الفن المسرحي الذي بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فما لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضى وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه في أى وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ الممثلين أدوارهم المختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعمالهم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمى على وجه التحديد الشاعر التراجيدى خايريمون (منتصف القرن الرابع) والشاعر الغنائى ليكيمنيوس (٩) الذى يقول عنه «من الأفضل أن تقرأه لا أن تسجعه»^(٤). ومع ذلك ينبغى ألا تنسى أن «القراءة» كانت تتم في غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الأستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيدته والمؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعّم وجود جمهور قارئ إلا ابتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية - دون أن يتوافر لنا الدليل المادى القاطع - أن الطاغية بيسستراتوس (٥٧٠ - ٥٠٧ تقريباً) كان أول من أسس مكتبة عامة في أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب التي إقتناها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس^(٥) الذى عاش إبان القرن الثانى الميلادى. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتدوين أعمال هوميروس^(٦) إنما ترمز في الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب في أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثانى من القرن السادس كتباً كثيرة في هذه الجزيرة. جاء ذلك، في رواية أثينايبوس^(٧) الذى عاش حول عام ٢٠٠م في مدينة نوكراتيس المصرية الإغريقية. وقيل كذلك إن نيكوكراتيس (٩) من قبرص - وهو يتنمى إلى فترة زمنية أقدم - قد فعل نفس الشيء. غير أن بعض العلماء يرجحون أن لا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهؤلاء الحكام

القدامى عادات وسمات حكام العصر الهيلينى. ومن المشكوك فيه - كما سبق أن ألقينا - أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهذا لا ينفى أن مجموعات من الكتب قد إستخلمت بحكم الضرورة فى المدارس آنذاك. وما يروى فى هذا الصدد أن الكيبياديس (٤٥٠ - ٤٠٤ تقريباً) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس فى مدرسته. أما مجموعات الكتب الخاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى الحد الذى أصبح فيه يوريبيديس موضوع سخرة لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديوس صديق سقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائين إلى جانب كتب فى الطب والعمارة والهندسة والفلك^(٨). وفى شذرة للشاعر الكوميدي أليكسيس (٣٧٥ - ٢٧٥) نجد إشارة إلى مكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسيكيين (شذرة رقم ٢٤٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب إبان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقايا حملة العشرة آلاف إغريق بقيادة كسينوفون عبر الأناضول إلى سالميديسوس على البحر الأسود وجدت بين حطام السفن التى كانت قد وصلت إلى هذه المنطقة النائية كتباً كثيرة منسوخة، كان البحارة قد نقلوها فى صناديق خشبية^(٩).

وما لا شك فيه أن أفلاطون قد احتفظ فى مدرسته «الأكاديمية» بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التى إستخلمها هو وتلاميذه. بيد أن سترابون (٦٤/٦٣ ق.م - ٢١ م على الأقل) يروى أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذى حذا حذوه ملوك مصر البطلمية، إذ تعلموا منه كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأتى أهمية الحديث عن مكتبة ومدرسة أرسطو. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحداً من أبرز الموضوعات التى أولاها هذا الفيلسوف عناية. فهو مربي الإسكندر الأكبر (٣٥٦ - ٣٢٣) الذى أشرف على تعليمه طفلاً وصيباً وشاباً يافعاً. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء التراجيديات الأتيكية. وربما ألف من أجله كتاباً عن «مؤسسى المستعمرات» وآخر عن «حكم الفرد». وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا،

وهناك في مكان خارج المدينة أى إلى الشمال الشرقى منها فيما بين صخرة ليكابيتوس واليسوس وجد كهفًا مقدمًا لدى الإله «أبوللون لوكيوس» (Apollo Lykeios) ولربيات الفنون الموساى. هناك أقام أرسطو مدرسته التى عرفت بإسم «اللوكيون» (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيه (peripatos) وهو يحاضر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا إسم «المشائين» فيما بعد وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه.

ما يهمنى الآن هو أنه فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وأسس مكتبته النادرة التى حوت فيما حوت الخرائط الجغرافية. كما ألحق بها متحفًا يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة من الحيوانات والنباتات وغيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. وما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدى إلى أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت لیساعده على جمع هذه المقتنيات. كما أمر هذا العاهل المقدونى والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه فى البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاما دقيقا للحياة فى المدرسة بما فى ذلك الوجبات المشتركة ومائدة الشراب الوحيدة مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم فى العديد من الموضوعات، وإحتلت دراسة التراث القديم جزءا كبيرا من إهتمامه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضاف إلى ذلك أنه بمفرده أو بمساعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب الأولمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب البيثية (Pythionikai)، وقائمة بنادج من عادات الشعوب (Nomina)، ونظام أو «دستور الأثينيين» (Athenaion Politeia) المكتوب حوالى عام ٣٢٨/٣٢٩م والذى إكتشف نصه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضجة فى أوساط دارسى الكلاسيكيات فى العالم الغربى. وإمتد صداها إلى مصر حيث ترجم د. طه حسين هذا النص إلى اللغة العربية وإهتم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القوائم الهامة التى وضعها أرسطو وكان فقدتها خسارة جسيمة يحس بها كل مهتم بالتراث الكلاسيكى أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحى بصفة خاصة هى

الديداسكالياي» (Didaskaliai) وهي سجل بالعروض المسرحية التي قدمت في أثينا،
نعم إسم الشاعر المؤلف وإسم المواطن الأثيني المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة أى
لخوريجيوس (Choregos). وسرى أن هذا الكتاب - الذى لم يصلنا سوى فى صورة
مذرات متفرقة - قد ترك تأثيرات واضحة على أدباء وعلماء الإسكندرية مثل
ناليماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة
وضع فى أساس بناء ضخيم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المفيد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس
(٣٧٠ - ٢٨٨/٥) تلميذ ومعاون وتابع أرسطو قد ترك مخطوطات أستاذه لنيليبوس من
سكييس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحمايتها من سطو
ملوك يراجام المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام
١٠٠ إلى أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها نجباء فى القبو. ويقال إنه قد
سرق مالم يستطع شراءه ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل
لرومانى سلا (١٣٨ - ٧٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر
إبان أوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودى ورتب مؤلفات أرسطو وألف
نراسة من خمسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانت نسخة
أندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هى الأساس الذى قامت عليه النصوص التى
وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناوها المعلقون والشرح
بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر فى الفكر منذ ذلك الوقت وحتى يومنا
هذا^(١٠).

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى
والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطليموس (Ptolemaion) التى
زارها كل من شيثرون (١٠٦ - ٤٣) وباسانياس (إزدهر حوالى ١٥٠م) فشاهدا
مكتبتها. وتؤكد الإكتشافات البردية وجود المكتبات الخاصة فى مصر البطلمية
(الرومانية) إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات الخاصة والعامة قد أصبحت
شائعة فى مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن مجالنا هنا لا يتسع
للحديث بالتفصيل عن كنوز البردى المصرية.

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التي واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريقي وصيغته من الضياع. وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد في كثير من الحالات بالإضافة إلى العقبات التي عرقلت جهود الناسخين بسبب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب - أي اللقافة البردية - الذي لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع الكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة في بداية الجمل أو السطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة في الكتابات الشعرية. ولم تظهر علامات الترقيم إلا بصورة إرغالية، وإن استخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تغيز الشخصيات والأدوار في النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانت تتهدد النصوص القديمة بالإرتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلين عن نصوص مسرحياتهم التي يقومون بعرضها كان احتمالا قائما طالما أنه لا يوجد نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديات الإغريقية أكبر قدر من هذه الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثيني ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر في عام ٣٣٠ بإعداد نسخة رسمية للشالوث التراجيديات الخالد - كما سبق أن ألقينا - لكي تودع في خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تكن سوى أجدود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أية حال يروى أن بطليموس فيلادلفوس (٣٠٨ - ٢٤٦) ثاب الملوك البطالمة قد استعار هذه النسخة لمكتبة الإسكندرية بضمان مالي كبير ضحى به واحتفظ بالنسخ، ولو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تمثل الأصول الحقيقية للشعراء الثلاث على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيما بعد وعدلوا فيها^(١).

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجيب على سؤالنا بأن السوفسطائيين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخايولوجيا (Archaologia) أي «علم القديم». والجدير بالذكر أن هذا الإسم أصبح في العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط من الدراسات الكلاسيكية وهو «علم الآثار». أما «علم القديم» الذي أنشأه السوفسطائيون فكان يعني البحث التاريخي في كل ما هو مأثور وموروث عن الماضي السحيق، سواء

أكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والممالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. وما يسترعى الانتباه في هذا المقام أن أفلاطون يستخدم لفظة «فيلولوجوس» (philologos) بمعنى «عحب الكلام» أو «عحب المنطق»، وذلك في مقابل لفظة «ميسولوجوس» (misologos) التي تعنى النقيض تماما أى «كاره الكلام أو المنطق». ونقول ذلك لأن كلمة «فيلولوجيا» (philologia) بمعنى «فقه اللغة» أو «الدراسة الأدبية» جاءت من هذه الصفة «فيلولوجوس». والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوربية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكثبتها الشهيرة في إنعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعتها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيقى والتدريبات الرياضية، ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهود الذاتية للمواطنين ولم تك من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس الإجتماعية لم تك محترمة، كما أن أحواله المالية لم تك بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجور تلاميذه التي يدفعونها له بين الحين والآخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسي لم يكن منظما تنظيما دقيقا إلا أنه مع ذلك كان واسع الانتشار. فلما ظهر السوفسطائيون في الأفق تغير الوضع تغيرا جذريا. لقد وصف أفلاطون الإهتمام الشديد الذى أثاره السوفسطائيون بين مواطني أثينا الذين أصبحوا على أتم استعداد للإلتحاق بسخاء على محاضرات هؤلاء الأساتذة الجدد المتجولين بين مختلف المدن. ها هو هيوكراتيس (أبوقراط) يلهث جريا ليطرق بعنف قبل الفجر باب سقراط معلنا نبأ وصول بروتاجوراس الأبدیری أشهر سوفسطائي العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة من تدريس الخطابة وغيرها من العلوم المحببة والمطلوبة آنذاك وقاموا بأبحاث قيمة في اللغة والأدب وهذا ما سبق أن ألقينا إليه في الباب السابق.

ومن معاصرة أفلاطون «كراتولوس» نستطيع أن نجتمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكليتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو - كما رأينا - بالدراسات

الإنسانية أى «علم القديم» قداما عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيفى وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة فى مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هنا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الأبيات المشكوك فى صحتها أو المتحللة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذلك. ولم يقد النقد الهومرى - أى تحقيق أشعار هوميروس - فيما بين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأخلاقى هو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلا من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاقى. وفى محاوره «إيون» يعالج أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته. على أسس تربوية بحتة. على أية حال يقال إن أرسطو وأنتياخوس من كولوفون (إزدهر حوالى ٤١٠) قد أعد بعض النصوص المحققة. وألف ديوكريتوس الأبديرى (المولود حوالى ٤٦٠) دراسة أدبية عن هوميروس. وألف إيون الإفيسى تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا.

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ ونقد الأدب وإعداد الدراسات النحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١ - ٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب «تاريخ النباتات» و«نمو النباتات» و«عن الأسلوب» الذى إقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جميعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان «الشخصيات» ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحموية بارزة وبصيرة نافذة بعض الشخصيات والنماذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقیصة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقیصة وذلك فى إطار تهكمى ساخر، ويمكن أن تتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثرة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا ما ليناموا! والجدير بالذكر أن هذا الكتاب الذى كان يهدف أساسا للمساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى

الوقت الذي كان فيه مناندروس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاويون هذا الكتاب إلى اللاتينية وعلق عليه عام ١٥٢٩م فترك تأثيرا ضخما على الأدب الإنجليزي إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول في «شخصيات الفضائل والردائل» عام ١٦١٤ وجون إيرل في «وصف الإنسان وعلمه الصغير» عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠). وفي فرنسا قلده لابرور (١٦٤٥ - ١٦٩٦) في مؤلفه المشهور «الشخصيات»^(١٢).

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميتريوس الغاليري (٢٥٤ - ٢٨٣ تقريبا) وكان رجلا مرموقا في عالم الأدب والسياسة معا. فكتب عن هوميروس وجمع قصص أيسوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكما على أثينا عندما سقطت المدينة في يد ديميتريوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنفى وانضم إلى حاشية بطليموس الأول في الإسكندرية (٣٠٥ - ٢٨٥). ويقال أنه هو الذي نصح هذا العاهل البطلمي - الملقب بسوتير أي المنقذ - بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالي فإن ديميتريوس الغاليري يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابطة من جهة وبين الإسكندرية وجلوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثل من قبل، لا من حيث الضخامة ولا من حيث النفائس التي ضمتها وكنوز المعرفة التي استقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس لمكتبة الإسكندرية سوى مكتبة بروجام التي أسسها إيسومينيس الثاني (مات حوالي ١٥٩/١٦٠) ويقال إنها كانت تضم مائتي ألف كتاب عندما قدمها أنطونيوس هدية إلى معشوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطالمة وذلك في الثلاثينات من القرن الأول.

سنتناول هنا جانبا واحدا فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبي لإزدهار الدراسات الأدبية في العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدبي يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكي إلى الأبد. فهي المدينة التي وضعت لنا النموذج رائعا لكيفية استيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه

للأجيال التالية والشعوب الأخرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيما بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوروبا الحديثة.

فبتأسيس مكتبة الإسكندرية الكبرى في البروخيون أى داخل القصر الملكي وتأسيس مكتبة أخرى أصغر في السيرايون أى في حى راكوتيس الشعبي المصرى وإنشاء الموسيون (أى معبد ريات الفنون الموساى) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى - كما جاء عند أولوس جيلليوس - حوالى سبعمائة ألف لفافه بردية. وتولى رئاسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (إزدهر حوالى ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسودوس «أنساب الآلهة». وتلاه في رئاسة مكتبة الإسكندرية إراتوستينيس (إزدهر حوالى ٢٣٤) وكان عالماً في الرياضيات والجغرافيا وله أعمال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقة وكتاب عن «الكوميديا القديمة» لم يصل إلى أيدينا لسوء الحظ. ثم رأس مكتبة الإسكندرية أريستوفانيس البيزنطى (٢٥٧ - ١٨٠ تقريباً) وأريستارخوس (٣١٧ - ١٤٥ تقريباً) وعمل بها كل من الشعارين كاليماخوس وأبوللونىوس الرودى إلا أنها لم يتوليا منصب الرئاسة.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخراً على بردية في أوكسيريخوس (البنها) تعود للقرن الثانى الميلادى وهى محفوظة بجامعة ترينيتى كوليغ Trinity College في دبلن بأيرلندا وعليها قائمة برؤساء المكتبة الأوائىل كما يلى: زينودوتوس الإفيسى، أبوللونىوس الرودى، إراتوستينيس الينى، أريستوفانيس البيزنطى، أبوللونىوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطرى.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهراس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهراس التى وضعها كاليماخوس. كما شغلت علماء الإسكندرية كثيراً مسألة تمييز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى المنسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. واستعملوا لفافات بردية ذات حجم خاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها في

لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وبذل فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكي يعيدوا بناء النصوص الأصلية، ولا سيما نصوص هوميروس. وتبنوا منها سلباً يقوم على أساس مقارنة مختلف المخطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على استخداماته اللغوية والإحتكام للمعايير الموضوعية.

واستعمل فقهاء الإسكندرية في تصويباتهم النصية علامات هامشية كان أهمها الأوبيلوس (= obelos →) الذى استخدمه زينودتوس وآخرون للدلالة على البيت المتحلل أو غير الأصلى. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو « النجمة الصغيرة » التى استخدمها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص فى النص. وإستخدمها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. إختراع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. وإستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو التكرار الخاطئ أو الإرتباك فى ترتيب الكلمات. وإلى جانب هذه « الطبقات » المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهم وسعة درايتهم بالأساطير القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتباً فى التاريخ الأدبى والنقد والعروض والنحو والنبرات كما إبتدعوا علم القواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دربه فأسسوا فروعاً جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مثل مخطوطات الشعراء القدماء ولا سيما هوميروس والتراجيديات الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيما يعرف بإسم « الترجمة السبعينية »، ووضعوا القواعد العلمية لمختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن ألقينا - فهرساً للمكتبة أتبعه أريستوفانيس البيزنطى بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من « اللوحات » المثبتة على كل خزانة للوفات البردى. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا « الفهرس » كان عملاً علمياً مستقلاً عن محتويات المكتبة.

وطبقاً لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما حاصر يوليوس قيصر المدينة عام ٤٨^(١٣). ولكن ديون كاسيوس يقول بأن « مخازن الغلال والكتب » فقط هى التى أحرقت آنذاك^(١٤). وجاءت المبالغات الأسطورية التى

نشأت بعد ذلك فصورت أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها^(١٥). بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضا قد أحرقت. ولكن بعض العلماء يرون أنه لا قيصر ولا العرب - كما زعم البعض - هم الذين أحرقوا مكتبة الإسكندرية، فقيصر لم يحرق سوى مخزنا لللفافات البردى على رصيف الميناء عوض فيما بعد بتقديم مائتي ألف لفاة من مكتبة برجام كهدية من أنطونيوس لكليوباترا^(١٦). لقد كان الإمبراطور أوريليانوس هو الذي دمر مكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣ م في أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال ففي مقابل التقدم الهائل الذي أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية الإسكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقل منافسة في برجام ذات المكتبة الكبيرة والتي إستخدم فيها الرق^(١٧) لأول مرة بدلا من البردى. وكان التركيز في دراسات برجام على النثر في مقابل التركيز الإسكندري على الشعر إلا أن مجال الدراسات الأدبية والنحوية في المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

وصفوة الكلام أن مدينة الإسكندرية هي التي وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة كعلوم لها قواعدها وأصولها وقوانينها. وهي التي أنعشت «علم القديم» أي دراسة التراث وإحياءه. كما كانت مكتبتها أنموذجا يحتذى على مر العصور. فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبية إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة المدينة الإغريق وإتساع رقعة الحضارة الإغريقية واختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجماهير الذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجماهير. وظهرت في الأفق ظاهرة رجل الأدب الذي يكتب الكتب لا بهدف أن يوصل للناس ما لديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية والثقافة.

وكان لشيوع حضارة عامة في الممالك الهيلينستية وكذا لغة عامة مشتركة (Koine) أثر واضح في ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل من ولدوا في مدن أو قرى نائية مثل بوريسثينيس (Borysthenes) وأرميتا وبلاد ما بين النهرين وسوسا. نعم لدينا كاتب هيلينستي اسمه هيروديكوس من بابيلون وآخر يدعى هيروذوروس من سوسا. وهكذا امتدت واتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. ويعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحًا حضاريًا هيلينستيًا سيزداد بروزًا في عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتيني ولدوا في أسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكام الهيلينستيون ينجون ويشجعون الثقافة والأدب بل إن ميلهم لها صار يفوق شغفهم بالمال نفسه. فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون العماريون فقد أصبحوا السفراء فيما بين الممالك الهيلينستية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات. وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملاحظتهم الشخصية كما لم يحدث من قبل في الأدب الإغريقي. ونعرف أسماء ما يزيد على ألف ومائة كاتب هيلينستي بما فيهم العلماء والفلاسفة ولو أننا في أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيلينستي قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر لا زالت تمدنا بالزيد عن طريق الاكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دورا قياديا في عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تدميري على النشاط الإبداعي. وصفوة القول أن أثينا أصبحت في العصر الهيلينستي مركزا بارزا في التعليم لا الفنون والإبداع. وبينما كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيلينية في كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الانتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيلينية التي لم تعد صافية. كانت السنوات التي تلت موت الإسكندر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخمول بالنسبة لشعلة الإبداع الفني. بيد أن مدارس فلسفية جديدة تأسست وازدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تصل إليها من قبل ووفرت العلوم الطبيعية اختراعات مفيدة. وفي العصر الهيلينستي



شكل ٣٤

سرابيس الإله الذي إبتدعه البطالمة ليقربوا بين
الديانة المصرية والعقائد الإغريقية فامتدت عبادته إلى
معظم أرجاء البحر المتوسط



شكل ٣٢

عملة ذهبية سكت عليها صورة بطليموس الأول
سوتير (المنقلد) إلى جوار زوجته بيرينيقى الأولى



شكل ٣٣

الوجه الآخر لنفس العملة حيث سكت صورة
بطليموس الثاني فيلادلفوس وزوجته (أخته)
أرسينوى الثانية

تدهور الاعتقاد في الديانة الإغريقية التقليدية أى آلهة الأوليمبوس وذلك بفضل شيوع
الشك الفلسفي، وإن كان الناس لا زالوا يقومون بالطقوس المعهودة ويقدمون
القرابين في المعابد. وفي ظل كل هذه الظروف الساسية والإجتماعية والحضارية
والفكرية لم يكن هناك مجال لإزدهار الإبداع الأدبي ولا لتعميقه واتساعه كما كان في
السابق. لقد فشل النثر السكندري حتى في مجازاة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم
يسجلها تسجيلًا دقيقًا. أما الشعر فقد خاش على الكمال والجمال الشكليين الموروثين
وحقق بعض النجاح النسبي في مجالات ضيقة النطاق.

٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد

في أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التجدي الصعب الذي يمثله التراث الشعري القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوربيديس هو أنتياخوس من كولوفون مؤلف «ليدى» (Lyde) وهي مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكليبيديس من ساموس (حوالي عام ٣٠٠) بخترع وزن الإسكليبياد المعروف وهيرميسيأناكس من كولوفون (حوالي عام ٢٩٠) الذي أحصى مشاهير العشاق في قصيدته. وقلدها كذلك فيليتاس من كوس (حوالي عام ٣٠٠) الذي كانت إبيجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطي في روما. كان فيليتاس هذا مرنى بطليموس الثاني ومؤلف أول معجم إغريقي، وعاش حلقه من العلماء والشعراء تحلقت حوله ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكاليماخوس وثيوكريتوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبرتيوس الشاعر الروماني. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار اتخذ شكل الإبجراماة وكان أسكليبيديس هو سيدها بلا منازع.

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك. واكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة في أوائل القرن الثالث ما جعلهم يكتسبون لقب «البلياديس» (Pleiades) أي «النجوم السبعة»^(١٨). ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذي يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون الذي ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أي كتابة تراجيديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامي (١٤٧٤ بيتاً) يحمل عنوان «كاسندرا» (أو الكساندرا) وهو من أكبر القصائد الإغريقية غموضاً. وكتب مسرحية

أخرى عن أستاذه وصديقه «مينيديوس» بقيت لنا منها بعض الفقرات التي تصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكثوس^(١٩).

وسبق أن رأينا إزدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالي سبعين من مؤلفي الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير في نقلها إلى الإسكندرية كان أمراً عسيراً ولا يعود إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنبهار الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس.

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر بنوى في الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع ولم يأمل أحد في منافسة القدامى. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه في حياتهم اليومية. ولقد إتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمي والقصائد الرعوية الصغيرة، والإبجرامات، والملاحم رومانسية الطابع. ومن الغريب أن الشعر التعليمي لم يفد من إزدهار العلوم في الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥ - ٢٤٥ تقريباً) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلاً بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد ملح بمناسبة زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية «الظواهر» فهي نظم سداسي لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة «الظواهر» بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيراً على «زرعيات» فرجيليوس، بل إستمر تأثيرها في الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس في الحصول على المعارف المنقولة لهم في شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور بما أراحهم من متاهات المجاز الشعري. ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل في أنها تصور المبدأ الرواقى عن «العناية الإلهية» المتجسدة في ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من منافع.

هكذا ضرب أراتوس المثل الذي يحتذى في العصر السكندري فسار على دربه

فيكانندروس من كولوفون (ما بين القرن الثاني والثالث) الذي ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل، وهي الأعمال التي قرأها وأفاد منها كل من فرجيليوس وأوفيدوس وهذا أمر ظاهر في قصيدة الأخير «التناسخات». وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد في الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهي قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التي تحمل عنوان «كاساندر» أو «الكساندرا» والتي سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فإن بعض العلماء يشككون في ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كوينتوس فلامينيوس قائد روما المظفر في معركة كينوس كيفالاي عام ١٩٧. ولعل سر بقاء هذا العمل يكمن في غموض أسلوبه الذي لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعاً ضحياً هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يبشون في الغالب عن متنفس جديد في الفلسف وهكذا لمجد كليانثيس (٣٣١ - ٢٥٢) إبان العصر الهيلينستي يقود التيار الرواقى في الشعر. وكانت الأفكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبي فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس في شعر كليانثيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن إلهاً ما يكمن فيه ويعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز في هذا الكون كما يتمركز القلب في الجسد الإنسان. ومن هذا المنطلق نظم كليانثيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدماً الوزن السداسى الملحمى. ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيلينستيان وأصيلان أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله :

« هكذا سوف أثنى عليك متغنياً بقدرتك

التي بها تحكم قبة السماء كلها

وتسلس القيادة لك في رحلتها الدائرية حول الأرض

عن طيب خاطر ورضوخ كامل. ففي يديك اللتين لا تقهران

تمسك بوسيلة جبارة، إنها صاعقة السماء العتيدة .
 ذات الحد المزدوج وذات النار التي لا يخمد أوارها
 فهي فيض الحياة الذي تنبض به كل المخلوقات
 تسير في دروبك... بها تحكم... وبها تتوهج
 الكلمة الموجودة في كل مكان والمتحركة في كل مخلوق
 تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم^(٢٠) .

ومع أنه من الواضح أن كليانثيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة إلا أن الصورة الكلية لهذا الإله كما نراها في هذه الأبيات تختلف تمامًا عن المفهوم الإغريق الديني لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها. فنرى الأبيات المقتطفة من كليانثيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعي الذي وضع رؤية شمولية في كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانثيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامى، أي لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والمحبة القلبية ولكنه يحس بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون ويخشع لسلطوته النارية. وإذا كان كليانثيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذي عبر عن إعتقاده في إله واحد، فإن الشاعر الهيلينستي من ناحية أخرى يبشر بما ستنادى به الأفلاطونية الجديدة فيما بعد، والتي جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار في محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار في هذه الأبيات كإنعكاس لظهور المدارس الفلسفية ولا سيما الرواقية وبخشيها عن أسرار الكون.

وبينا كان كليانثيس يخلق بأشعاره في أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون في الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتمامهم وحماسهم لأمر أكثر تواضعاً إن لم تكن تافهة. ها هي الشاعرة إرينا، التي عاشت في جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرقي للبحر الإيحيى إبان نهاية القرن الرابع والتي ماتت في سن التاسعة عشر، تنظم قصيدة بعنوان «النول» ويبدو أنها تتحدث فيها عن حرفتها كإمرأة صغيرة لم تتزوج بعد ولو أن القصيدة في المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التي فيما يبدو قد ماتت في سن مبكرة أيضاً. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشي بأن هذه القصيدة بجندرية

فعلًا بالإعجاب الذى نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صيبانية (Turtle-Turtle) وكيف كانتا تعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم ثم يفزعها شبح يقال له مورمو Momo، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل غير ويبدل فى شكله لتخويفها. تتذكر إرينا فى قصيدتها كل ذلك، وفى مقابلة تضع صورة أخرى لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

«وبعد أن تزوجت نسيت كل ذلك

ونسيت كل ما قالته لك أمك فى أيام الطفولة البريئة

عزيزتى باوكيس لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان»^(١١)

لم تك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرًا عميقًا على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتًا إستهلالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة فى فن شعرى سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافلة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائمًا ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيدًا وتطورًا فى متناول شعراء العصر الهيلينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيرًا عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو.

كان العصر السكندرى يمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز كتاج أصيل خاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجود أغاني جماعية على الطراز التقليدى القديم، بيد أن هذا النموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر إحياؤه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فمع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين

المعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبوللوونيوس وكاليماخوس.

آمن أبوللوونيوس الرودسي (القرن الثالث) بالملحمة الطويلة التي ينبغي أن تستهدف مواصلة التراث الملحمي. وإن كان من المحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن المجتمع يتوقع دائما سماع أو قراءة المفردات التي يتعامل بها في حياته اليومية كما أنه أيضا يتوقع التجديد باستمرار. أما كاليماخوس القوريني (حوالي ٣١٠ - ٢٤٥) فقد كفسر بالقصائد الطويلة، قائلا بأن «الكتاب الكبير شر مستطير» (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبوللوونيوس بشدة إلى حد أن الأخير اضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المثخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصي، بيد أنه مما لا شك فيه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيلينستي. فهي لم تشد إنباه أحد سوى المثبتين بتلابيب التراث القديم أي السلفيين. القصيدة الطويلة برأى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كاليماخوس نفسه فيفضل الطرق الجائنية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمي المغرم بالمطولات بالحمار الذي ينهق، أما هو نفسه فيتغنّى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصفير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلا ولا متسكفا. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشوري الذي قد يكون جارفا فياضا في إنسيابه، إلا أنه يجرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه.

يقول (النشيد الثاني ١٠٨ - ١١٢):

«كم هو جارف تيار النهر الأشوري (الفرات)

ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض ويخلط بمائه النفايات» أما النحل فلا يقدم إلى ديمتر ماءً عادياً مما هو شائع بل يفرز سائلاً نقيًا. وعذبًا في جدول صغير رائق إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض»

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هي ما يناسب العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا

من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الهيلينستي مرهف الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قبل به فرجيليوس في مطلع حياته وطبقه كل من برويرثيوس وهوراتيوس.

وجد الشعر السكندري شكله المميز في الإيديليون. (eidyllion) وهو إسم يعنى صورة صغيرة متكاملة في حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشأ أحيانا. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكثيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذى كان فى نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمى. كان عالما فقيها تتلمذ على فيليطاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجى أداة شعرية رائجة. ومن أعماله وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة «خصلة شعر بيرينيق» التى ترجمها إلى اللاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس. ووصلتنا أيضا بعض أجزاء من مليحمة كاليماخوس «هيكالى» وبقايا من قصيدة عن موت أرسينوى وشذرات من أهم قصائده جميعا أى «الأسباب» التى تتناول مختلف العادات والعبادات. ولولا عذوبة إبحراماته لقلنا أنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط فى العاطفة أو النزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين «الذى لا يخطئ» وهو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميثة حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لدى بعض المثقفين فى أيامه. ومن النادر أن نجد فى قصائده بيتا ينضح بالشاعر الإنسانية الدفاعة، أو يزيد من توترنا ودقات النبض فى قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية فى النسق والجمال، ولكنه خال من مضمون مؤثر أو حيوية دافئة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلى إلى مستوى صار يمثل تحديا لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتوللوس الرومانى كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يرقى إلى مستوى الشعلة المتوهجة والتمثلة فى قول الشاعر اللاتينى «أكرهك وأحبك» (odi et amo). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو والكايوس وغيرهما.

بيد أن إجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعا بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة في رثاء صديقه هيراكليطوس الهاليكارناسي إكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة كورى جونسون (١٨٢٣ - ١٨٩٢م) لها في قصيدته «إسونيكا» (Ionica) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التي يتحدث فيها عن رجل كان يزعم الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك في اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون في الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه «لا تتخطى حدودك». إنه ملمح يميز لهذا العصر ونعنى إنتشار الإجمامة وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. إزدهرت الإجمامة في الإسكندرية لأنها قصيدة إيجية قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول في التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعرية مكثفة تكثيفا مركزا. كانت الإجمامة الإيجية في الأصل تستخدم كمنقش يوضع فوق القبر، أو كهدايا في المعابد. ولكنها في صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وشدت الإلتباه إليها حتى قبل إزدهار الأدب السكندري. بيد أن أفلاطون في شبابه كان قد أخذ زمام المبادرة فكتب قصائد إيجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب في هذه القصائد منسوب إلى الجيل الأقدم الذي يتحدث عنه أفلاطون في محاوراته^(٣٣). ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتي (Anyte) من تيجيا التي إزدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إيجية عن ماعز ربطه الخدم بالحبال وجروه حول المعبد. وتقف أخرى عند راع يقدم الهدايا والقرايين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودنه بالماء. وفي نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaeus) عن ثور عجوز يعتقد صاحبه من نير المحراث ويطلق سراحه لكي يرعى في البرارى ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإجمامة الهيلينستية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولا سيما فيما يتصل بموضوع الحب، وهي علاقة ستجد لها صدى في الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإجمامة اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإجمامة السكندرية كاليماخوس في كل من بروبرتيوس وتيبولوس وأوفيدوس.

وكان من الطبيعي أن يتجنب أبوللونوس الرودسي نظم الإجمارات، فهى

لا تتناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإجمارات). أما كاليماخوس فقد برع في نظمها واستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولا سيما عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكليطوس «لا زالت طيور العندليب الخاصة به حية»، ويتحدث عن أب دفن ابنه ذا الإثنى عشر ربيعا فيقول أنه في الواقع دفن «أمله الكبير» في الحياة. في حين يستخدم ثيوكريتوس الإجمارة كملحق يوجز فيه قصائده الرعوية، أو كصورة مصغرة للحياة الريفية التي يصفها ونظم قبريات لبعض الشعراء أيضا. بيد أن أفضل إجماراته هي تلك التي تتناول أمورا محض شخصية، كتلك القبرية التي نظمها عن صديقه إيوسثيس عالم-الفراسة فقال عنه «ماهر في قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة في العينين» (إجمارة رقم ١١). صفة القول إن الإجمارة تصف مواقف ولحظات شعورية كان من الممكن أن تفقد قوة تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة في قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإجمارة ازدهرت من ليونيداس وأسكليبيديس في الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أي أنتيباتير من صيدا وميلياجروس وفيلوديموس من جادار. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفي الحقيقة فإن الإجمارة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريق الأخرى، فلم تتلاشى إلا مع تلاشي اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب في رشاقتها ورقتها بالزهور التي كان هو نفسه مغرما بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول «أنثولوجيا» (مختارات) أو على وجه التحديد «مين كل بستان زهرة» كما تعنى الكلمة Anthologia حرفيا). بيد أنه تم مؤخر العثور في رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إجماراته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التي جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبولونيوس واشتد في الهجوم عليه مع أنه قاسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقنة في أشعاره أكثر غزارة من إشارات أبولونيوس. لقد تفاخر علماء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح في فك طلاسم مثل هذه الإشارات الملتغزة والتي لا تضيف شيئا للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دهاء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبولونيوس في شغفه بإستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته «الأسباب» تتناول تفاصيل التاريخ المحلى والأسنطوري

وتعالج أصول المدن الصقلية. وفي «الإيمبيات» يتحدث طويلا عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها في الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يترجم قراءاته شعراً، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضي لا/بتقليد الشعراء القدامى وإنما بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامى أحياناً، فإن هدفه الرئيسي يظل دائماً التجديد في الأسلوب والمجاز بصفة خاصة. وكانت محصلة محاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقافي، أما من الجانب الإبداعي والجمال والشعري فإن الكسب الذي حققه كإيمباخوس كان أقل من أن نحس به. ذلك أن الشعراء القدامى عندما تعاملوا مع أساطير سحيقة القدم لمجحوا في مواهبها لمطالبات عصرهم، بل استطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحلام وآلام هذا العصر وعن ذواتهم هم أنفسهم أحياناً. أما كإيمباخوس فيعشق الأساطير القديمة لا لشيء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نضع أيدينا على فارق رئيسي بينه وبين أبولونيوس الذي ينظم ملحمة على شاكلة القدامى. وتقوم هذه الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه في أماكن بعيدة ومجهولة أى حصول كولخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافي للإستغراق في الأساطير القديمة. أما كإيمباخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهو يتميز على غريمه أبولونيوس بالهيمنة على مادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتاً طويلاً في معالجة موضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كإيمباخوس أن يقول الكثير في أقل حيز ممكن وفي كلمات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهي هكذا سريعاً من معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر. إنه يضع في إعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذي بفضل حصافته لا يحتاج إلى أكثر من إشارة وتضايقه كثيراً التفاصيل. ويفضل كإيمباخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف ومعروف ويميل إلى أن يقول مالا يمكن أن يقوله غيره. ففي إحدى^(١٣) إبحرأته يدين «كل ما هو عام وشائع» (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معاً. فالنوع العام الذي يتجنب كإيمباخوس أن ينهل منه قد يعنى الشعر

المتنزل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المتنبلة. ومن الواضح على أية حال أنه في هذه الإجمامة يدين الملحمة والكوميديا (والديراما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون مبتذلة ومستهلكة لم تعد صالحة للإستعمال. ولقد تدعم موقفه النقدي من الدراما في إجمامة رقم ٥٩ و٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكى تفقد رفاقك أن تكتب دراما. وفي إجمامة رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التى يركز عليها فى مثل هذه المقطوعات هى الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدي من السدراما يثير الكثير من التساؤلات المحيرة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء فى موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميديية. ويفترض فى هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها فى بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيما بعد. ومجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعراً مجدداً وأصيلاً، ومن ناحية الأسلوب كان دؤوباً فى ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مع أوزان تقليدية من الموروث الشعرى، إلا أنه يعطيها توازناً جديداً وإيقاعاً مستحدثاً عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق فى المفردات والوقفات وما إلى ذلك. وهو فى هذا المضمار يتفوق على غريمه أبولونيوس تفوقاً ملحوظاً مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية ودفعه بالتالى إلى التشدد والتشبث بموقفه.

وأطول أشعار كاليماخوس التى بقيت لنا هى الأناشيد الستة التى نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خمسة من هذه الأناشيد فى الوزن السداسى، وفيما عدا ذلك لا تشترك فى شئ مع الأناشيد الهومرية. فهى أناشيد لا تتقرب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبة معقدة تركنا فى الظلام فيما يتصل بحقيقة عقيدة كاليماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل فى قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبولون يهتر خشية وخشوعاً عندما يقترب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أى الشاعر - أكثر من ذلك قيد أنملة. وهو يربط زيوس وأبولون بالأخلاقيات والنظام، ويربط ديمتر بالمحاصيل والغلال، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشئ الكثير. ذلك أن كاليماخوس ينظر

للألهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا بعيون العابد المتبتل ولا بقلب الخاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التي تدور حولهم والتي يوسعها أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردي إبداعي. فلا غرو. إذن أن يقضى كالإماخوس معظم وقته وأشعاره في الحديث عن موضوعات مثل طفولة زيوس ومولد التوام أبوللون وأرتميس في ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلويس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماما. وكلما كان الموضوع غريبا تألقت شاعرية كالإماخوس الفريدة من نوعها في سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع. ويمكن أن نضرب مثلا على هذا الأسلوب بما يحدث في نشيد كالإماخوس «إلى ديمتر» حيث يقحم فيه قصة إريسيخثون العجيبة. إذ أسقط هذا الصبي شجرة الحور في بستان هذه الإلهة مستخفا بها ويقداستها. فعاقبته عقابا شديداً وحكمت عليه حكما قاسيا، أى أن لا تشبع شهيته للأكل قط. فهما أكل هذا الصبي لا يشبع جوعه بل يزداد نحولا وهزالا على الدوام. يحاول أهل البيت جميعا إشباع هذا الصبي الجائع دوما وتذهب جهودهم عبثا فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة قطعة إذ إلتهم ابنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه القصيدة نترجم الأبيات التالية (١٠٧ - ١١٥):

«لهذا الصبي) تحلت العربات الكبيرة عن بغالها بعد أن كان الثور السمين الذى كانت تحتفظ به الربة هيستيا لنفسها قد إختفى وراحت جميع الخيول، خيول السباق وخيول الحرب كذلك. وفي النهاية راح القط (؟) الذى إرتعدت المخلوقات الصغيرة لرؤيته. والآن بينما كان منزل تريوباس قادراً على تزويده بالطعام فإن جدرانها فقط هي التى خبرت هذا الوباء من الداخل. فلما عجز المنزل ونضب معينه لم يجد الصبي سوى العظام الجافة ليقرضها. وجلس ابن الملك فى مفترق الطرق متسولا يفتش عن الفئات وما تبقى من الفضلات لدى مساعدى الطهارة وغاسلى الصحون!»

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهو أحيانا يكتفى باللعب على تنوعات موضوع مطروق من قبل فيرطه بالحياة العامة. حدث ذلك في نشيده «إلى أرقميس» حيث يجعل هذه الربة وصويحباتها من العذارى يزرن أفران هيفايستوس الواقعة في سترومبولي. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف أن فحيج النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرق صقلية وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث على الرهبة مع أن الكيكلوبيس يرفعون مطارقهم ويدقونها في إيقاع منظم ومنغم. وفجأة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار قصيدته في اتجاه آخر. فيقول لنا إن أى طفل من نسل الآلهة يعصى والديه أحدهما أو كلاهما يدفع أمه إلى استدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، مما يجعل الطفل يضع يديه فوق عينيه من الذعر وهو يجرى ليرتمى في حجر أمه. فالآلهة تلعب هنا دور «البعبع» للأطفال! والمهم أن هذا التحول في نغمة القصيدة على نحو مفاجئ أمر فيه غرابة جذابة. وبنفس الطريقة بصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيع التنبؤ بحركته القادمة.

في قصيدة «هام باللاس» يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى صديقاتها كانتا تستحمان في نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة حيث الهدوء تام والسكون نعيم على كل شيء. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد استبد به العطش في أثناء رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءً ووقع بصره على الربة وهى تستحم عارية مما أثار غضبها فسألته في حنق شديد «من من الآلهة استطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضا أن يأخذ نور عينيك؟». وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عيني تيريسياس التعس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبته من الألم وأصابه الشلل. ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك في إيجاز بليغ له تأثير درامى فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف.

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيوفوريون من خالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بقى لنا من هذا الشاعر

الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلدا لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيسوفوريون في بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالي منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دورا ملموسا في العصر الأوغسطي بروما بل ترك بصماته على فرجيليوس نفسه. صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر للآلهة نهرا من الشعر صافيا نقياً فإنه في الحقيقة كان مليئا بالشوائب التي عابها على أبوللونايوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحيانا.

وزعم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبوللونايوس، فإن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة في تاريخ الأدب السكندري. بيد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة أبوللونايوس «الأرجونوتيكا» أو «رحلة السفينة أرجو» تعد إعتراضا صارخا على ماتادى به كاليماخوس، وثورة على مبادئه الأدبية ولا سيما قوله إن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينيس - خليفة أبوللونايوس - كانا من قوريني في ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشي كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس والقوريني وأبوللونايوس الرودسي، ونعني الصراع الخفي بين قوريني والإسكندرية. وعلى أية حال تقف «الأرجونوتيكا» بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية كملحمة طويلة على الطراز القديم، وهي تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فاشلا لرجل مثقف. فأبوللونايوس كشاعر ملحمي يستطيع أن يرسم صورة ما يقدم هذا المشهد أو ذلك، ولكنه يفشل في ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير السامى للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمة - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الإغريقي يجزو شاعر على أن يرسم صورة لفتاة غريبة تقع في الحب ببراءة شديدة، وهي فتاة طلة من كولخيس النائية ولا تمثل نمطا من الأنماط. لم يستطع أحد من الشعراء حقين أن يبارى أبوللونايوس في رسم صورة ماثلة، حتى جاء فرجيليوس أمير ر اللاتيني وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجية ديدو لبطل ملحمة

آينياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبوللونيويس «أرجونوتيكا» تفضلها بالكثير. وإذا قيل أن أبوللونيويس هجر الإسكندرية مشخنا بجراح الهجوم العنيف الذى شنه عليه كاليماخوس بقصائده، فإن الشاعر المهاجر قد إنتقم لنفسه أفضل إنتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كاليماخوس. لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيما القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبوللونيويس وملحمته.^(٢٤)

تقع «الأرجونوتيكا» فى أربعة كتب ويحكى فيها أبوللونيويس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كولخيس بقيادة ياسون الذى أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذى أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهماً من المخزون اللحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر اللحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة فى عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده لبطولاته، فإن هذا ما نفتقده فى كل ملحمة أبوللونيويس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبوللونيويس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيلينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدينة فأنى لمثل هذا الشاعر أن يحس إحساساً عميقاً بالبطولة اللحمية الأصيلة؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون وكما ترد عند أبوللونيويس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التى إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) للدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة فى الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١ - ٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية، مما يشى بأن شخصية بطل هذه

الملحمة يمكن اعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت وول. وكل هذا يعنى أن ملحمة «الأرجونوتيكا» تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمى الأصيل^(٢٥).

وليس هذا هو العيب الوحيد لأن الشاعر السكندرى لا يفوته أن يزخرخرف ملحمة بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمى الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبولونيوس في حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمرا جديدا في تاريخ الأدب الإغريق منذ هيسودوس، ولكنه أصبح في العصر السكندرى سمة مميزة وخاصية أساسية، وكان الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعامل ضار بشاعريتهم بل اعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافى الفضفاض. يحس أبولونيوس أن المعلومات التى يثقل بها أبيات ملحمة تضيف ثراء ووقارا على قصته، ولكنها فى واقع الأمر زادت جفافا وحذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور فى إستيعاب تقنية الشعر الملحمى نفسه، وهذا ما يتبدى من حقيقة أن «الأرجونوتيكا» ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر فى إرتباك واضح ولملموس وتون تطور ملحوظ فى الحدث الملحمى ككل. يبذل أبولونيوس جهدا فائقا فى رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كالمياخوس، الذى إستطاع فى قصيدته «الأسباب» أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبولونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ فى الطريق التى سلكها لتنفيذ ذلك.

وتفاوتت الأحداث المروية فى ملحمة أبولونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرى المؤلف الإنغماس فى أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، مما يذكرنا بأعمال النحت الهيلينستى آنذاك. يتحدث أبولونيوس على سبيل المثال عن أفروديتى فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن ابنها إيروس فوجدته

يلعب في إحدى الحدائق مع الطفل جانيميدس ويتغلب عليه في اللعب بالخداع والمكر الصبيانين. فأثحت أمه عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه. وهكذا تحول إيروس إله الحب الخفيف وشديد البطش في أشعار القدامى إلى صبي مراوغ. ومرة أخرى يحكى لنا أبولونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد إختطفته إحدى عرائس البحر المتيمة بجهه. يقص أبولونيوس هذه الأسطورة في إيجاز درامى بديع إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر إصرارا طائشا ودافعا على الحصول على محبوبها بأى ثمن، فتلفه بذراعها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القرع وتغوص به في الأعماق.

لقد كان أبولونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس الرومانتيكية إذ أراد أن يخلق علما مختلفا كل الإختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة للأحداث الغربية والمعجبية في عالمه هذا. وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبولونيوس مجالا رحبا لممارسة هذه النزعة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خذلته في بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية في أحيان أخرى، ولا سيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان الثنين في الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحارين إلتحم معهم على الفور في معركة شرسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شئ يعترض طريقه، وإمتلأت خطوط المحراث بدماء القتلى كما تمتلىء الجداول بالمياه الجارية. فالشهد كما يرسمه أبولونيوس حى وواضح تبرق فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرعة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولا سيما في «الأوديسيا» يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعيًا، لأن هناك لمسة ما من المصدقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبولونيوس فتلذ له الغرابة في هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفي الحقيقة يعد أبولونيوس رائد هذا النوع من الشعر الذى يتعامل مع العالم غير المؤلف والبعيد عن عالمنا والذى نعجب به لأنه يكسر القوانين التى تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبولونيوس لا تتألق إلا في عالم الحب إذ تشده قصة حب

ميديا لياسون وتشغله تمامًا، في حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيرًا. ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعًا. وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريبة تقع في الحب من أول نظرة تلقىها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيروس الذى قفز أمامها فجأة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبولونيوس - ربما متأثرًا بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجنتها بنار خفية لا تراها، كما خذلتها ركبتها فلم تستطع أن تحرك ساكنًا، تسمرت وكأنها زرعت في الأرض وهى تقف أمام المحبوب. وبعد أن ساعدته في الحصول على الجزة الذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم إستعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقق فوق زهور الصبح. فلما نامت إلى جواره إنصهرت ميديا في شخصه جسدًا وروحًا، وأصحت على أهبة الإستعداد لأن تفعل أى شيء مهما كان من أجل الإحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميوها العنيفة في تيار جارف من التأنيب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقًا سيهجرها فلسوف تسبب له الدمار وتتقم منه أشد الإنتقام، إذ ستضرع إلى الإيرينيات ربات التعذيب والعقاب أن يجرمنه من الأهل والوطن. وهكذا يمضى أبولونيوس في سرد قصة الحب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيديا قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الإلتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبولونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقا في ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وأينياس في ملحمتها، مع أن الملكة القرطاجية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت إمرأة محنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمى في «الأرجونوتيكا». ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالى: ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت في حبه من أول نظرة؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدى ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل «وقعت في حبه من أول نظرة» لا يمكن أن نتصور

ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عائله البطولي الملحمى. أما عالم أبولونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكلوجى ومن حيث تصاغر حجم الفرد. فى البداية يخاطب ياسون ميديا فى حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسىكا («الأوديسيا» الكتاب السادس بيت ١٤٩ - ١٨٥). أما ميديا فقد غاصت فى بحر الحب من قمة رأسها إلى أخصى قدمها. وفجأة يقع ياسون هو أيضا فى حبها وينظر كل منها للآخر «بإبتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة» (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤). ولقد نجح أبولونيوس فى تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه فى تناول هذا الموقف^(٢٣).

زبدة الكلام أن أبولونيوس وضع الحب فى مركز الحدث الملحمى وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولى. وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات المحببة بصفة عامة فى الشعر السكندرى، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبولونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما إستشعره وفهمه أبولونيوس الذى حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة فى التاريخ. وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية فى المسرح والسينما والتلفزيون وغيرها حول موضوع الحب.

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبولونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكرىتوس (٣٠٠ - ٢٦٠ تقريباً) قد وضع «الإيديليون» - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - فى مسار متميز وأصيل إرتبط بإسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكرىتوس تأثر بالأغاني الفولكلورية لزراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصباب. إلا أن هذا لا يتنافى مع إرجاع الفضل له فى تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكرىتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليثاس فى جزيرة كوس ثم ذهب للعيش بالإسكندرية فيما بين عامى ٢٧٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعرف كم من الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحن دوماً للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة والأزهار يسانة ودائمة النضرة. بل يحس المرء أن ثيوكرىتوس

نفسه لا مينالكاس - أحد الشخصوس في قصيدة رعوية له - هو الذى يصرخ متلهفًا وقائلًا: «آيتنا، أمى!». كان ثيوكريتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئًا ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينما زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

جرب ثيوكريتوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ به نشيدًا يمتلح فيه بطليموس، ونظم فيه ثرثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المحتفلين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه فى هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون فى أيدى ثيوكريتوس شعرًا راقياً. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره فى شعر ثيوكريتوس. وأكثر القصائد التى حققت شعبية واسعة تلك التى حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة التى تحدثت عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك التى تصف مهرجانات الحصاد فى كوس حيث تتردد أصداء أغنية ليكيداس رقيقة وعذبة. وفى قصائده يتحدث ثيوكريتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلبًا يملج بإصطياد الدب، وتعلبًا يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفًا طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات فى شعر ثيوكريتوس يمتلثون دفاً وحيوية. وهكذا إكتمل الشعر الرعوى فى أيدى ثيوكريتوس بحيث صار تحدياً ضخماً أمام من تلوه من الشعراء، الذين لم يفعلوا شيئاً سوى السير فى دروب سبق أن طرقها هو، حتى أن «رعويات» فرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشعاره. ومن بين الشعراء السكندريين جميعاً يمكن إعتبار ثيوكريتوس الشاعر «الكلاسيكى» الوحيد، لأنه هو الذى ألقى جانباً كل ما تعنيه الإسكندرية وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوية والجمال.

يتفوق ثيوكريتوس على كل من كاليماخوس وأبولونيوس فى أنه إستطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول فى أن القصيدة الطويلة لم تعد تناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن «تصيح ديكة ربات الفنون الذين يضيعون جهودهم عبثاً فى منافسة شاعر خيوس»^(٢٧). ولذا نظم أشعاره فى قصائد قصيرة

سميت كل واحدة منها «الإيديليون» وهو إسم تصغير يعنى «الصورة الصغيرة» كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه القصيدة القصيرة استطاع ثيوكريتوس أن ينبوع في الطابع والموضوع الغالبين على الشعر-السكندرى. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبولونيوس مثلاً، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضىف عليها ثراء لم يكن لها من قبل. ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليدوكيس. وفي تناوله لأسطورة زواج هيلنى وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبولونيوس وحيل كاليماخوس البارعة^(٢٨).

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحوية ولكنها ثابتة وإقتصادية، فهى تسد كل الإحتياجات دون تزيد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسترعى إنتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإمتاع فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مراعى خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعامل لا يضيف شيئاً للشعر بل يأخذ منه الكثير. إنخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابى فى المعركة الشعرية لأنه أخذ من هذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضى يوفر له ثيوكريتوس ذلك بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهديب ما يضىف عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد إلتفت إلى الأشعار الريفية هناك، وإستقى منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى ستسيخوروس الذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو صقلية قد صاروا طبقة بروليتارية مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغاني الحافلة بموضوع الحب. وفى هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدراً خصباً للإلهام، وإكتشف عالماً مبهماً من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع. ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيا الصقلية بدرجة تسمح له بأن

يقلدها في أشعاره، وأن يحول الأغاني الشعبية إلى «إيديليات» رائعة. وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل مخرباً تهريباً للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيداً مما كانوا يرونه في حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة في قصائد ثيوكريتوس منهمكين في أعمالهم البسيطة دون أن يجأروا بالشكوى والأنين في وجه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافي للغناء. نعم فثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريفي رقيق وفي وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيقى ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحلب كما كان الحال في الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكنها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحتى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافنيس - الذي من المقطوع به أنه كان إلهاً موسميًا في الأصل - فإنه يبسط الأسطورة ويصل بها إلى المستوى الذي يضمن معه التأثير في الجمهور وتحريك مشاعره وإن إقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التي قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامع.

أحياناً يتنكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته، فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة الطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس في إحدى قصائده. ومن المحتمل أن تكون هذه مجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم. ويكمن سر الجمال في عالم ثيوكريتوس الرعوى في أنه متكامل متجانس ولا تشعر وأنت تعيشه أنك بحاجة للبحث عن معانٍ أخرى غير تلك التي تتعامل معها. وثيوكريتوس - بخلاف كاليماخوس - يحب الريف الذي ولد به وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مروراً بسنوات الشباب في كوس. ولكنه لم يكن وحيداً فريداً في هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية في أنه لم يجد نفسه كشاعر إلا في هذا المحيط الريفى. ولذا إبتدع هذا الشكل الشعري الجديد أى الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها بعيداً عن فساد المدينة وتعقيدات المتوحشة.

لعل الإيديليون الثانى هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامى حاد

تُمارس فيه فتاة طقساً سحرياً بهدف إستعادة العشيقي الذي هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة مسخة شمعية له لكي يتلاشى هذا الحبيب في حبها ويذوب في كيانها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية. بؤسها. وبوعى كامل يسبر ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمترنحة بين مختلف الفكر، والمندفة بلا تردد في طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكتاي والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعاً ومصداقية من آلهة الأوليمبوس التقليديين. لهؤلاء الآلهة الأقرب إلى روح العصر السكندري تصف الفتاة عواصف الألم التي تهب عليها في سكون الليل وهدوء الريح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة في عودته ولو محطماً. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحري والرصف التفصيلي لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت التالى :

« يا عجلى السحرية أعيدى لى رجلى الذى أعشقه ».

أما الجزء الثانى فيحكى القصة فى هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة :

« يا سيدى ربة القمر أنظرى كيف داهمنى هذا الحب ».

وفىما بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدته وتخمّد شعلته إلا بإنتهاء الطقس السحري نفسه. فى هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعماق خلفية العالم السكندري التى تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر فى النعمة عن القصيدة السابقة ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حواراً بين امرأتين فى طريقهما إلى رؤية الملكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نعمة حديثهما بالبهجة وتحمل طابع الدردشة، إذ كانت الأحداث التى تذكر فى حوارهما من النوع الخفيف والعاى، كأن تقول إحدهما إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيول هجرت حظائرها إلى حليات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر فى نظم تشيد تكريمى لأدونيس حتى تتغير النعمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتاً صقلية مزخرفة على الطريقة السكندرية المميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائداً.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية نضوجاً وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التي تمكنه من الهيمنة على عواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادراً على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطياً مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك في جملة محكمة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات العصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد استحق هذا الشاعر الشهرة التي نالها فعلاً. بيد أن ثيوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك في عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كاليماخوس أن يكتب شعراً مؤثراً عن الآلهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة لكليهما. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة في ثنايا مدائحهما لبطليموس نرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية. يقول كاليماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩ - ٨٠) :

« من صلب زيوس جاء الملوك ولا قدسية تعلق
قدسية ملوك من نسل زيوس ».

أما ثيوكريتوس^(٢٩) في الإيدليون السابع عشر (بيت ١ - ٢) فيقول :

« من بين كافة البشر دع بطليموس وحده يحمل هذه الأسماء جميعاً
الأول والأخير والوسط فهو بالفعل أفضل البشر ».

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعينان ما يقولان فعلاً. وهذا لا يعنى أننا ننفي احتمال أنهما لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ فيه أو النفاق لبطليموس لا يحتوى على أى مضمون إنساني، بل على النقيض من ذلك يبرهن على أن الإهتمام الإغريقي القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى وحل محله الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوان شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بأدق تفاصيل فنهم وتقنياته، إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يعيد لهم إتساع الأفق الذى تمتع به أسلافهم فى أئينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفضاء الرحب الذى سبغ فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه. حقاً

إن التحول من عالم أئينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الانتقال من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندرى - ثيوكريتوس مثلاً - أشكالاً جديدة جذابة في حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدوداً بذوق الشاعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول لصناعة الشعر. وحيث انفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة بل وعن أية تساؤلات تتصل بمكان الإنسان في الكون وعلاقته بالآلهة. ولعل أهم ما إحتفظ لشعراء الإسكندرية بسبب للوجود هو تعلقهم بالمازج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملبسات العصر الجديد حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرحبة للقدماء. وكان عليهم أن يبحثوا عن مصادر أخرى للشعر في حياتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطبعها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانوس الذى عاش حول عام ٢٥٠ تغنى في ملحمة بقصة الحرب الميسينية وبطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس الذى بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضاً المؤرخون مع أنها تقوم على الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يخفى شعر الملاحم من الوجود لأنه سيجد في التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفساً جديداً. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام نظام حكم الفرد المستبد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطورى في شعر لا يزال يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلما قدم شاعر إلى مدينة ما ألقى قصيدة يمجدها فيها تاريخها ليصبح بذلك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا عن المتعة في فن آخر هو الميموس الذى كان إما يلقى إلقاء عادياً أو يغنى. والطريقة الأولى وافدة من صقلية، أما الثانية فأسيوية الأصل وتتصل بالأغاني الأيونية الأكثر تحوراً من قواعد الغناء التقليدى. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقاءى عبارة عن محاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذى نظمه ثيوكريتوس وأعطاه عنوان «نساء سيراكوساى» وأتحفتنا رمال مصر ببرديات تحمل مجموعة كاملة من الميموس ذى

الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروُداس (حوالي عام ٢٤٠) والذي كان فيما يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التي إلتفت حول فيليتاس. ونظم هيروُداس قصائده الميمية هذه في مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير محببة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس^(٣٠).

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد المحجون والعريضة الفاضحة وهي مؤلفات تتركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب. والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سوتاديس عن زواج بطليموس الثاني والتي قيل إنها كانت السبب في أن أمير البحر البطلمي باتروكلوس قام بإغراقه تخلصاً منه ومن بذاته. وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تطبع على الورق حتى في أيامنا هذه لما فيها من ألفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائي إلى قسمين رئيسيين أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورسانتها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتي تحمل عنوان «بكاء العذراء» يمكن إعتبارها ميمية، وهي لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحي. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض «إفيجينيا في تاوريس» حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يרטون بكلمات مبهمة لا تفهم. وفي هذه القصيدة يهرب أوربستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجحاً في جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعي.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جداً في الأدب الإغريقي فهي تعود إلى إبيخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دوراً في نشأة وتطور الكوميديا الأتيكية القديمة. ولكنه إتخذ لنفسه مساراً خاصاً في صقلية حيث كان يمثل مشاهدًا من الحياة اليومية ويرسم أحداثاً وشخصيات تمثلية. فسوفرون (حوالي ٤٧٠ - ٤٤٠) الذي كان محط إعجاب أفلاطون هو الذي كان قد بعث الحياة في هذا الفن إبان القرن الخامس. وما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكرتوس كان ملماً بأشعاره. وأعدت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروُداس أبعاداً جديدة. ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد

قصيرة منظومة في الوزن الإيامي بأسلوب يقترب من لغة التخاطب اليومية. أما الموضوعات فأخوذة من حياة السوق ولا ينقصها التشويق الدرامي. هاهي عجوز شمطاء تفشل في إقناع امرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضي يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عن نفسه في المحكمة بعد أن إتهم بإغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ إبنها إلى ناظر المدرسة لكي يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضبا لأن خادمها - وهو عشيقها أيضا - قد خانها فتأمر بضربه بالسياط وإحضاره إليها لكي تتشفى منه بكياه، ولا تنقذه من برائتها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديبه قد مزق إربا إربا على يد عابدى ديونيسوس (باكخوس) المجدولين بفضل طقوس هذا الإله الماجنة، وينتهى الحلم مع ذلك بأن هذا الفلاح نفسه يفوز بالجائزة! وهكذا كان هيروداس شاعرا واقعيًا يرسم الجانب السيء والمظلم في الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء أو الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس بإختياره المدروس للمفردات التي يعطى لها معنى خاصا في أغلب الأحيان.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضة الأدبية في أشكال أكثر جدية من الميموس. فنظم تيمون الشكاك (الكلي) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان «سيللوي» (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموق. ونشر كراتيس الكلي معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان «جعبة الشحاذ» يجد فيها ذلك الرمز الكلي للفقر كملاذ وحيد وآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة في أعالي البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدية، وربما تعكس إنجهاها نحو إعادة إحياء الشعر كوسيلة للتعبير عن الأفسكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانثيس الرواق «نشيد إلى زيوس» التي تمثل علامة بارزة وعميزة في تاريخ الشعر الديني الإغريقي، لأنها تختلف عن الأناشيد الملحمية التقليدية وأغانى النصر القديمة والتي كانت تنظم للإلقاء في مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالي ٢٩٠ - ٢٢٠) قصيدة يحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثورة إجتماعية متمردة بالعمل على علاج المرضى والعطف على الفقراء.

ΤΟΝ ΑΥΤΟΝ ΑΙΤΗ ΚΗΝΤΑΝΑΝΝΗΚΟΥ ΚΑΙ ΤΩ
 ΔΥΚΑΝΤΑΧΕΩΣ ΔΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗΝ ΤΙΛΑΙΣ ΠΙΣΙ
 ΟΚΟΥΓΕΡΟΙΚΙΖΟΥΡΙΝΟΙ ΤΗΤΙΟΥΝΙΚΟΙ
 ΚΟΙΔΡΗΤΕ ΤΩ ΕΦΟΙΔΕΚΕΙ ΕΡΩΙΣΤΑΙ
 ΚΗΜΕΝΤΑΜΜΑΔΕ ΕΣΤΟΡΕΝ ΕΠΟΡΑΥΑ
 Κ ΗΤΟΥΣ ΕΚΑΤΟΥΜΗΝ Ο ΣΟΥΦΑΝ ΚΙΣΤΗ
 ΠΡΑΤΤΕΧΑΛΕΥΝΙΚΤΟΥ ΕΠΙΤΙΟΥΧΟΝ ΕΡΩΙΣΤΗ
 ΕΤΗΝΑΝ ΚΑΤΟΥ ΤΗΝ ΟΙΟΝΑΙΟΝ ΑΝΕΡΧΕ
 ΠΡΑΓΜΑΤΕΣ ΤΗΝ ΕΠΙΔΑΝ ΕΚΘΑΝ ΠΝΕΥΣΙ
 ΝΙΔΟΡΚΑΙ ΔΕ ΕΣΤΗΝ ΕΠΩΡΕΠΑΝ ΔΑΝ
 ΕΝ ΤΗΣΙ ΦΥΕ ΗΙΣΤΟΙΣ ΕΣΤΙ ΑΙΚΗΝ Ν
 ΤΡΕΜΕΥΘΟΥ ΗΛΕΩΝΤΗΔ ΕΠΙΤΑΝ ΤΙΧΙΟΠΕΣΑ
 ΕΤΙ ΕΤΚΑΜΑΒΑΥΔΑ ΕΥΔΑΙΣΤΗΝΙΝΑΝ
 ΗΝΑΓΗΤΙ ΕΑΥΤΟΥΝ ΤΑΤΟΝ ΑΙΚΙΣΤΗΝ
 ΤΡΙΟΙΣ ΕΠΙΔΕΠΙΟΝ ΤΑΜΑΝΤΑ ΖΟΝΤΗ
 ΤΩ ΗΤΑΤ Ο ΣΑΥΤΕΥ ΤΟΝ ΑΥΤΟΥ ΑΙΣΤΗ

ω

ε

α

ΔΥΡΟΙΣΙΑΝΝΗΚΗΤΟΣ ΕΣΤΕΡΟΥΤΗΔ
 ΑΝΟΥΝ ΕΛΛΥΤΗΝ ΗΤΙΟΥ ΚΑΝΔΥΕΔΑΝ
 ΑΥΤΟΝ ΑΙΔΕΚΟΥ ΤΑΜΑΝΤΑ ΕΝ ΑΙΝ
 ΔΟ ΚΟΥ ΕΠΩΡΑΝ ΤΗΚΑΝ ΠΙΣΤΕΣ
 Ε ΤΟΝ ΑΙΔΕΚΗ ΚΑΠΡΕΙΝ ΟΙ ΗΤΑΙ ΠΚΗ
 Η ΜΟΝΙΟ ΕΠΙΝ ΗΜΕΙΣ ΕΡΩΙΣΤΗΝ
 ΕΡΩΙΣΤΗΝ ΕΠΩΡΑΝ ΑΝΑΠΗΛΑΝ
 ΕΝ ΤΟΥ ΒΟΚΩΣ ΝΙΝ ΕΤΕ ΤΡΥΛΕΝΤΗ
 ΑΤΟΛΑΝ ΝΑΙΡ ΕΥΤΑΥΤΟ ΦΗΜ ΚΗΜΑΝ
 ΤΑΜΕΡΕΠΙΣΟΙ ΚΗΤΗ ΤΡΑΜΑΝ Ν ΧΗΤΗ
 ΚΑΤΤΕΡΟΥ ΧΩΝ ΠΥΕΙΝ ΕΡΩΙΣΤΗΝ
 ΤΥ ΕΔΙΒΕΩΜΕΝ ΗΤΡΤΗ Ο ΣΟΥ ΕΑΙΟΝ
 ΤΤΕ ΟΙΚΗΤΕΡΑΝ ΟΥΑΝ ΑΝΑΤΗΝ ΑΝΑΝΤΗΝ
 ΠΗΝ ΝΟΥ ΝΑΝ ΔΕΚΟΥ ΦΑΝ ΕΙΟΥ ΧΡΗ
 ΗΤΟΥ ΤΡΕΥΟΥ ΤΡΕΒΕΣ ΕΚΟΛΟΝ
 ΚΑΘΕΡΩΣ ΕΤΕΚΑΝ ΗΚΕΣΤΗ ΚΗΤΡΩΝ
 ΤΑΥΤΕΥ ΕΚΟΛΟΝ ΤΑΥΤΕΥ ΕΚΟΛΟΝ

شکل ۲۵
 نقرات بر روی عثر عليها في رسال مصر وهي تحمل نصا
 من مخطوطات هيروغليفية بعنوان "الملك"

ولقد أثر الشعراء الإسكندريون تأثيراً ضخماً على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعري وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجسدوا في شعراء الإسكندرية ما كانوا يفتقدونه أي جوهر الحس الشعري. واضطر شعراء روما أمثال لوكريتيوس وكاتولوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة في ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإيطالي جنباً إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس.^(٣١)

٣ - أحوال النثر

للهولة الأولى يظن المرء أن العصر الهيلينى هو عصر النثر لأن العلوم قد حققت ازدهارا ملموسا، ولأن المعارف اتسعت دائرتها، وأخيرا لأن العقلانية سادت وتفوقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النثر السكندرى كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجارة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء المجد القديم للنثر الأثينى فى مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار الذى إستمر قرنا من الزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالى ٣٦٠ - ٢٩٠) وديموخارس (حوالى ٣٦٠ - ٢٧٥) ابن خطيب أثينا المفوه ديموستينس مجرد بقايا لعصر الخطابة المحيطة. بيد أن ديميتريوس الفاليرى (المولود حوالى ٣٥٠) قد أفلح فى أن يشق لنفسه طريقه الخاص. وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١ - ٢١٣) أن يحرك بخطبه البلاغية المجلس الأخرى كما لم يفعل ديموستينس نفسه بالمجلس الأثينى. وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة ولا يتسنى لنا بالتالى أن نعرف كيف تحقق له ذلك. غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وإرتجى خطبه وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه. ومن ثم فإن الناس الذين كانوا قد سثموا الخيل البلاغية بهرمهم وشد إهتمامهم هذا الأسلوب الجديد وفتغروا أفواههم وهو يستمعون إليه. وأهم خطبه التى حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها هى خطبة تنادى بالوحدة الإغريقية فى مؤتمر عقد فى نوباكثوس عام ٢١٧.

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا فأصابها بأعراض الخيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هذا الفن،

وكان هيجيسياس من ماجنيسيا - الذى عاش فى منتصف القرن الثالث - قد عمل بحماس على نشر الأسلوب الآسيوى المزركش، ذى الفقرات المسجوعة واللفظ المنتم والشكل المهندم. أما هيرماجوراس من تيمينوس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة فى تيار العودة للأسلوب الأتيكى. وإذا كانت للبلاغة فوائدها فى تعليم الناس كيف يرتبون أفكارهم، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيلينستى. لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شيء، أما المحتوى والجوهر فلا شئ. المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مهما كان نافعها لا أن تقول شيئا مهما. وهكذا يمكن أن نشبه البلاغة الشائعة فى العصر الهيلينستى بأساليب الصحافة الرخيصة والسينما المتبذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة فى عصرنا الحديث. وصارت لهذه البلاغة الهيلينستية المتفشية مبادئها ومضارها التى تبثها بين الناس الملتهمين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال)، بدلا من الإهتمام بشئون حياتهم العامة.

واحتمل التاريخ مركز الصدارة فى النثر الأدبى السكندرى. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيلينستى ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. فثلاث نحس بأن هناك تيارا جديدا أوجدته فتوحات الإسكندر ويتمثل فيما كتبه بطليموس الأول (٢٨٨ - ٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحي بعض الوثائق الرسمية وتعليقاته هو شخصيا. وهى تعليقات جاءت فى شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر فى بعض حروبه. وهذا شئ جديد فى عالم التاريخ، فلأول مرة نرى رجلا يباشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه أى يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيارخوس رحلته التى قام بها قبل عام ٣١٢ فترك لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه فى الحياة. فأريستوبولوس من كاساندريا كان أحد الحرفيين المرافقين للإسكندر، وكتب فيما بين ٢٩٤ و ٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فإماتلات كتاباتهم إما بالمديح الزائفة أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ٢٦٤ بقليل كان تيايوس من تاورومينيوم (حوالي ٣٥٦ - ٢٦٠) قد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق الغرب والذي يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيراً ضخماً طيلة قرنين من الزمان. ويبدو أن تيايوس كان مثقفاً ثقافة واسعة ورحالة جاب بلدانا كثيرة ومجتهدا لا يشق له غبار في جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه في حدود ما نعلم أيضا إفتقر إلى عمق التفكير والتحليل وخضع للأسلوب الآسيوي المتركز واستهدف التأثير البلاغي. فإنساق وراء العجائب يحكيها والأساطير الغربية يقصها، ولو أن له الفضل في تبني فكرة التأريخ بالدورات الأولمبية. وهي فكرة شاعت بعد ذلك واستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذي كان يوما ما طاغية ساموس - أن يدخل هو أيضا تجديداً ما عندما كتب تاريخ الفترة الواقعة بعد موقعة ليوكترا عام ٣٧١ وحتى عام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد في محاولته أن يضيف على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأتي نيمفيس من هيراكليا البونطية الذي نشط حوالي عام ٢٨٠ وأرخ لخلفاء الإسكندر ولم يبق لنا منه شيء. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من الجودة. وفي أثينا كتب ديبلوس (Diylos) تاريخاً لبلاد الإغريق من الحروب المقدسة (الأمفيكتيونية)^(٣٧) حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك بعض البصمات على كتابات ديودوروس الصقلي. أما ديميتريوس الفاليري الذي سبق أن تعرضنا له كخطيب فقد كتب تاريخاً لحكمه في أثينا. ولكل من ديموخارس وديميتريوس البيزنطي وبروكسينوس وبيرهوس من إبيروس كتابات تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر في الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هو هيرونيμος من كارديا الذي كان صديقا - وربما قريبا - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيμος في بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وجوناتاس إما كقائد أو كمدير إداري. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٢) وربما حتى عام (٢٦٣). وله تأثيرات ملحوظة على ديودوروس الصقلي وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسلوب الذي تبناه بلوتارخوس بعد ذلك في التأريخ أي بسنوات الحملة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة

وهذه ظاهرة نادرة في كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التي شارك في صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط في الحياة العامة هو وحده القادر على كتابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيليوكية الآسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا في مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذي أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذي يعد ضياع تاريخه عن هانيال خسارة حقيقية ولاسيما أنه كان قد ذهب في حاشية هذا القائد القرطاجي إبان غزوته لإيطاليا.

ويظهر بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨ - ٢١٧ تقريبا) تنواري إلى الظل بقية أسماء المؤرخين فهو مؤرخ القرن الثاني بلا منازع. كان نشطا في عالم السياسة ومؤيدا متحمسا للإتجاه الذي يقبل السيادة الرومانية على بلاد الإغريق في مقابل الإحتفاظ بالإستقلال الذاتي للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحيادي للحلف الأخرى - الذي كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك في هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأسرى الألف الذين أفتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على باناتيوس وسكيو أميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة «العالم غير المأهول» من عام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سوى الكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومان الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. ويعتبر بوليبيوس أن المؤرخين إفوروس وتيايوس قد سبقاه بالكتابة في بعض النواحي، ولكنه يعطى وصفا تمهيدا لبلاد الإغريق وروما لكي يسد الفجوة بين تيايوس وعام ٢٢١. وينفر بوليبيوس من الخيل البلاغية ولا يشق في الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد في مناقشة أمور عسكرية تفصيلية كان يمكن أن تأتي في الملحق أو في الحواشي لأي كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما إستطاع إلى

ذلك سيلا ولكنه لم يدرّب على البحث العلمى تدريبا كافيا. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الأخرى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الأخية، وله موقف معن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفًا بالنسبة لهانييال - لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا هذه العيوب يؤكد عظمة عمله ككل. لقد وضع لكتابه موضوعا ضخما أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية فى تاريخه لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة نثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صوراً جميلة عندما يشاء، كما حاول دائما أن يبحث فى أسباب الأشياء وإن لم تكمل كل محاولاته بالتوفيق، وهو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التاريخ أنه أكد بما لا يدع مجالا للشك أن هدف التاريخ الرئيسى هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥ - ٥٠ تقريبا) تاريخ بوليبيوس فكتب تاريخا مليئا بالتفاصيل وإتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمظهر المؤرخ البسطحى لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكلمات على نحو يكشف عن عدم مقدرة على سبر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف فى كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر نفسه يعانى من نفس العيب. وفى تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظيم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لإنضمام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربه ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارها روما، بل يحكى كيف أن شعبا صغيرا آمنا ومسالما كان قد أمضى قرنا من الزمان دون حروب ينهض فجأة لخوض غمار القتال حتى الموت ضد روما - كما فعلوا من قبل ضد إكسركسيس - فقط لأن سؤفطان طلب منهم ذلك!

وكان نيكولائوس الدمشقى مؤرخا أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود)

وصار من أخلص أعوانه ومحبيه على حساب مشاعره لخدمته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس وتاريخ عالمي في مائة وأربع وأربعين كتاباً، يبدأ من أقدم العصور وينتهي بموت الملك اليهودي هيروديس الكبير (٧٣ - ٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التي عاصرها وعاشها بنفسه مما يعطى لكتاباتة أهمية كبرى لا يعرضنا عن فقدانها سوى ما اقتطفه منها المؤرخ اليهودي فلافيوس يوسيفوس (٣٧/٣٨ م - ١٠٠ م) في كتابه «الآثار اليهودية» المنشور عام ٩٣/٩٤ م في عشرين جزءاً. ولقد احتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودي بهذه المقتطفات في الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كما أنه اعتمد في مقدمة مؤلفه الآخر «عن الحرب اليهودية» على تاريخ نيكولوس الدمشقي. وإلى الأخير يرجع الفضل في بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع في حين نسيت شخصيات أخرى أعظم منه.

ولا نعرف شيئاً عن تاريخ أجاتارخيديس من كنيديوس المكتوب حوالى عام ١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تياجينيوس السكندري «عن الملوك» تاريخاً للأنساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبوللودوروس من أرغمتا (?) تاريخاً لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلي (كتب فيما بين عام ٦٠ و٣٠) فقد وضع مؤلفه «المكتبة التاريخية» إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه كمؤرخ لم يكن كفاء للمهمة التي تصدى لها برغم المتعة التي يشعر بها المرء وهو يطالعها. وفي الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة الملموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصلي الذي يلخصه أو ينقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل في معرفتنا بأشياء كان من المتوقع أن لا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس وهيرونيموس.

وفي العصر الهيلينستي ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. ففي بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابلون ومانيثو المصري أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديهما. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ «البرابرة». ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية بمهرجاناتها

مكتوبا باللغة الإغريقية وشائعا منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف وقلد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطليموس الأول كتب هيكاتايوس من أديرا وصفا لمصر. وفي فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندرس تاريخا لفينيقيًا. أما ألكسندر بوليبستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق والأجانب. وهناك أيضا قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت في هذا العصر. بيد أن أبرز الأسماء في القرن الثاني هو بوليبيون من إليون (طروادة) الذي أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من المدن والدول. وكان كاتبًا موثوقًا به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شيء. ولعل فقدان مؤلفه يعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيوموس. ولقد قلده الكثيرون واعتمد عليه باوسانياس اعتمادًا كبيرًا يفوق ما يعترف به. وكان إراتوستينيس القوريني (٢٧٥ - ١٩٤ تقريبًا) تلميذ كاليماخوس قد كتب دراسة تاريخية حولية. وفي عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثيني هذه الحولية شعرا واستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قوائمه الحولية. وكذا أفاد منها كل من فارو ويوليوس أفريكانوس الذي اعتبره إيوسيبوس رائدًا له. وهكذا يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوستينيس وينتهي عند إيوسيبوس.

تميزت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق، ومن ثم كان طبعياً أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخًا للأبحاث العلمية وكتب آخرون تواريخًا للطب والرياضيات. ثم جاء تلميذان من تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذي سبق أن أشرنا إليه وخامايليون من هيراكليا البونطية فوضعوا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكايارخوس حوالى عام ٣٠٠ كتابًا مهمًا بعنوان «حياة هيلاس» و«دستور إسبرطة» وربما يكون الأول بمثابة تاريخ ثقافي للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعًا. أما مؤلف ثيوفراستوس «الشخصيات» والذي سبق أن ألقينا إليه فيعد نوعًا من التاريخ الإجتماعي وقد وصل إلينا^(٣٣).

وكان لإهتمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثر سيء لأنهم زادوا عن الحد

مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وامتلأت كتاباتهم بالفضائح والشائعات. وتجلست كل تلك المساوىء في كتاب كليارخوس من سولى والسذى يحمل عنوان «السير». ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيروس الذى كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريبيديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميبوس من أزمير وهو تلميذ كاليماخوس. وتتمتع هذه الكتابات جميعا بالسطحية إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عندما إعتد عليها كمادة خام صنع منها أعمالا أدبية رائعة^(٣٤). ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيلينستى هو المثال أنتيجونوس من كارستوس الذى مات بعد عام ٢٢٥ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها فى مؤلفه ديوجينيس لارتيوس.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيلينستية بدأت علما وانتهت إلى الأدب. وتعطينا «جغرافيا» إراتوستينيس وصفا للعالم الذى عرفه، وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات وإكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وباتروكليس وميجاستنيس ويثياس. كانت الحدود والعالم فى جغرافيا ذلك العصر تفسيرية تخمينية لأنه على سبيل المثال لم يعرف شئ محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك) ولا شبه الجزيرة الهندية ولا بلاد الشرق المعروفة بإسم جانجيس (Ganges) ولا شمال أوروبا وآسيا. بيد أن الوصف الذى أعطاه إراتوستينيس لما وراء ما بين النهرين من الأراضى الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن. وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية. وترك معاصره الأصغر أجاتارخيديس من كنيديوس وصفا ممتازا لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغربية، وإعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعالي مصر الجنوبية^(٣٥). وكتب أبوللودوروس من أرتيمتا عن باكثيريا وتركستان الصينية. أما أرتيمدوروس من إيسوس الذى عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتابا شاملا ومفيدا إعتمد فيه على السابقين. إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضا من بوسيدونيوس ولا سيما فيما يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية فى أسبانيا وكذا المناطق البركانية فى آسيا الصغرى. ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب.

ومع أن سترابون (٦٤ ق.م - ٢١ م تقريباً) من أماسيا نشر «الجغرافيا» إبان عصر الامبراطور تيبيريوس، فإننا نشير إليه هنا لأنه يعد من قلة الجغرافيين الذين ندين لهم بالكثير. وبوسعنا أن نصف كتابه على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيلينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلقى نظرة وداع على العالم الإغريقي وهو يتلاشى ماضياً إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافياً أصيلاً، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتب بوعى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك فمن المحتمل أن تقيمنا له كان سيتغير كثيراً لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتميدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيلينستية في أوج ازدهارها لا فترة إنهارها!. وكما كنا نتمنى أن يسهب في وصفه لبكتيريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيلينستيين الصغار عملاء روما وأذنبها! ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التي جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذي عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو. في كتابه نلمح عظمة الإسكندرية ورودس ونلم بشيء ما عن النظام الإجتماعي في البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضاً مناصب الكهنوت. وفي كتابه أيضاً نشاهد حيل والأعيب سحرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمتع بوصف مهرجانات طراquia وبلاد الفرس العجيبة. وبصحبة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غرباً والبحر القزويني شرقاً، فنراقب معه الشمس الذي يقتل تمساحاً، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارده في سرعة أرانب أسبانيا. حقاً إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفي.

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيلينستي صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه «حكايات الرحالة». وكان أنتيفانيس من بيرجي هو الذي وضع النموذج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء في الهواء أثناء خروجها من الفم فلا يسمع الناس

ما يقول إلا بعد أن تلوب الثلوج في مطلع الربيع ١١ وألف هيكتاتايوس كتاباً عن الهيربورين (أهل سييريا؟) وألف أموميتوس كتاباً آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) في الهياالايا وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس. ولعل «القصة الحقيقية» التي أوردها لوكيانوس تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الروماتيكية كقصة أيناس وتأسيس مدينة روما. ولقد إستمر هذا التيار في خيط متصل إلتقطه جيفرى من مونوث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية^(٣٦). بيد أن أهم إنجاز تم في تلك الفترة هو قصة الإسكندر الأكبر الروماتيكية التي شاعت في أواسط العامة. وهى قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض. بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابلون وبلاد الإغريق وغيرها. وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا في القرن الثالث الميلادى، وإن كانت بذرتها قد تولدت إبان العصر الهيلينستى أى قبل ذلك بستة قرون. ولقد إنتشرت هذه القصة في مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقاً إلى فرنسا وبريطانيا غرباً.

ولا يفوتنا قبل أن نختم حديثنا عن النثر أنه أخذ أشكالاً عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جوناتاس وغيرهما. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية. ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التي إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ واتكأ عليها لوكيانوس كثيراً. وهى تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد. وإنشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أتیکا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه في حصر من بلغوا من العمر مائة سنة، وآخر أعد قائمة بالمتعين عن المسكرات إمتناعاً قاطعاً ثم نشأت فكرة قصة الحب الروماتيكية التي تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، سافو وفاؤون، ثيسبي وبيراموس، ستراتونيكى وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وعنى عن التبيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان «القصة الإغريقية». وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعى أن ينسب إلى كليوباترا السابعة.

وأما الكتاب الذى لا نجد مفرًا من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان « فنون المحون فى الماضى ». ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيوس. ويكفى أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندرى هو العصر الذهبى للعلم الإغريق فى كافة الفروع. فتقدمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندرى وأرشميدس (أرخميدس Archimedes). ويتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضًا فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هى مركز الكون أى ما يعرف بالنظام الشمسى ونعنى أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومرى المعروف الذى سبق أن ألقينا إليه). وكذلك ظهر هيارخوس من نيكايا إبان القرن الثانى. أما أشهر علماء الإسكندرية الذى يعرفه عامة المثقفين فى عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطليموس الذى مات عام ١٧٨ م وكان عالمًا فلكيًا ومنجمًا وجغرافيًا، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفى الطب برع السكندريون فى مجال التشريح الذى شمل الجهاز العصبى. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن إسم كل من هيروفيلوس (إزدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثانى هو أبو علم الفيسيولوجيا. وهناك الكثير من الأسماء التى يمكن أن تذكر هنا، ولكننا نكتفى بالإشارة إلى من يرجع له الفضل فى حفظ تراث الإسكندرية الطبى أى جالينوس (١٢٩ - ١٩٩ م) الذى رغم أن معظم كتاباته قد فقدت فإن ما بقى منها يملأ الكثير من المجلدات كما أن العرب عرفوه وأفادوا من دراساته الكثير بعد أن ترجم الكثير من مؤلفاته حين بن إسحق^(٣٧).

المخاتمة

وبعد... فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريق يعد بحق تراثاً إنسانياً عالمياً وخالداً من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريق من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجمال بحيث يمكن إعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريق ضرباً من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس.

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريق فى جدية تامة بقضايا الوجود الإنساني الجوهرية. وهو بذلك قد دلى على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالية. ومن أهم هذه القضايا التى تمثل المحتوى الرئيسى للأدب الإغريق قضية العلاقة بين الإنسان والالهة، وصلة الأرض بالسماء، ومسألة ما وراء الطبيعة أى عالم الميتافيزيقيا والغيبيات. وكذا نظام العمل فى هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقبل الذى يعد لغزاً مغلقاً بالنسبة للإنسان. وتأمل الكتاب والأدباء الإغريق كثيراً فى طبيعة الفن الذى يمارسونه ووظيفته أيضاً. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التى فجرها الأدب الإغريق منذ حوالى ثلاثين قرناً من الزمان لا تزال هى شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن العشرين وفى كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهوميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا». بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هوميروس كان

على الأرجح ذا أصول شرقية، أى مقتبساً من حضارات الشرق القديم التى أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها فى صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا أن هوميروس قد ورث عن من هم أقدم منه أغاني البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه بمرور الزمن قد أصبح بملحمته الخالدتين التراث الرئيسى والتبع الفياض الذى نهل منه كل من جاء بعده ابتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسودوس الشاعر التعليمى فشعراء الأغاني الفردية والجماعية. ثم جاءت الدراما وإتكات على الملاحم الهوميرية إلى الحد الذى جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفترات المتبقى من مائدة هوميروس الحافلة. ولقد إحتلت هذه القضية الحضارية - أى الصراع بين القديم والجديد - بؤرة إهتمام الشاعر الكوميدي أريستوفانيس فكانت هى الموضوع الرئيسى فى كثير من مسرحياته ولا سيما «الضفادع» و«السحب». أما فى العصر السكندرى فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كاليماخوس نصير التجديد وأبوللونىوس الرودى سلفى النزعة ومحب القديم.

وهكذا فإن الأدب الإغريق الذى نعتبره تراثاً علمياً إنسانياً يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث. ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة أيامنا هذه - كما قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة الزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسودوس.

ولقد أفاد الأوربيون المحدثون كثيراً من هذا السدرس الإغريق. وفى مطلع عصر النهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن إنطلقت شرارتها الأولى - ككل شئ فى عصر النهضة - من إيطاليا. ثم إمتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وإنجلترا وأسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب والفنون. ولعله من المفيد أن نذكر هنا أسماء بعض أقطاب هذه المدرسة. فمن إيطاليا نذكر بترارك وبوكاشيو ودانتى ثم سكاليجر وجيامبا تيسا جير السدى المقلب بإل شينثيو. ومن فرنسا نذكر إتين جوديل وروبير جارنييه وبوالو ثم كورنى

وراسين ومولير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وسن جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفي بذكر جوتشيد وليسنج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندي. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة في عصر النهضة. قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها مما وسّع رقعة الثقافة الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأعاد الأدباء المبدعون نثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القديمة، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسفى. وساروا على هدى من المعايير النقدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذى بدأ ينفص التراب عن التراث الإغريق (الرومان) القديم وانتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية.

وبالنسبة لعلمنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا ننوه إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعماق التربة الشرقية هناك حيث إزدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقى (الرومانى) سيفيدنا بلا شك فى تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعاً أن العرب المسلمين كانوا على إتصال وثيق إبان عصرهم الذهبى بالتراث الإغريقى (الرومانى) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هى الركيزة الرئيسية فى حركة إحياء التراث الكلاسيكى بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعنى أن تراثنا العربى الإسلامى لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابها.

أما فيما يتعلق بأدبنا العربى الحديث والمعاصر فحرى بنا أن ننوه - وفى ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذى تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية هذا القرن إلى ضرورة الإهتمام بالأدب الإغريقى والرومانى. فرفاعة رافع الطهطاوى وأحمد لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى واستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن

هؤلاء الرواد جميعاً قد توسطوا في إتصالهم بالأدب الإغريقي والرومان باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو اللاتينية أو لم يتعلموها قط. ولم يكن هذا ميسوراً لهم. فعرفتهم بالتراث الكلاسيكي إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة «التوسط» هذه والانتقال منها إلى أفق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكي في لغتيه القديمتين. ومن هنا تأق ضرورة التفكير في وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية كبداية قوية لعقد هذه الصلة المباشرة.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريقي الروماني بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربي - حديث العهد نسبياً - قد نجح في الإرتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريقي. ويكفي أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه «أوديب العربي»، بمعنى أن أوديب الإغريقي قد إنضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر في أربعة مسرحيات عربية حتى الآن*. أما بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فإن المتصفح لدواوين أبي القاسم الشابي وعلى عمود طه وأبي شادي ونازك الملائكة ويدر شاعر السياب** وعبد الوهاب البياتي*** وأدونيس ونزار القباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزاً أغريقية كثيرة - لا سيما تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار**** - تتربع على عرش الوحي والإلهام بالنسبة لشيطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد إرتبطت لدى البعض بفكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

* انظر د. أحمد عجان: «أوديب بين أصوله الأسطورية وموسمه الوطنية على خشبة المسرح المصري» مجلة البيان الكويتية - أعداد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦ - ٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢ - ٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦ - ١٥٦، ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨ - ١٠٧.

** أنظر لنفس المؤلف: «على هلمش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» مجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

*** انظر لنفس المؤلف «عبد الوهاب البياتي وحرائقه الشعرية» مجلة الكويت عدد ١٦، ص ٣٦ - ٤٣ وص ١١٤.

**** انظر لنفس المؤلف «سارق النار وملهم الأشعار» مجلة السدوحة القطرية العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢ - ١٤٦.

وفي هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الظاهرة الإبداعية وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصي، ثم بالتقييم أو التقييم فإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شؤون التعلم والتثقيف - ولا سيما في الجامعات المصرية والعربية - أن يزدوا من إهتمامهم بالدراسات الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن نحقق لأدبنا وتراثنا القومي أفقا عالمياً وإنسانياً أوسع وأرحب.

* * *

قائمة بالمختصرات المستخدمة في الحواشي

A J P	: American Journal of Philology
C R	: Classical Review
Epeteris	: Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou panepistimeiou Athennon = Scientific Annals of the faculty of Philosophy, Athens University
H S C P	: Harvard Studies in Classical Philology
Ibidem	: The same reference = نفس المرجع
Idem	: The same author = نفس المؤلف
J H S	: Journal of Hellenic Studies
Landmarks	: C. M. Bowra, Landmarks in Greek Literature
Op. cit.	: Opus citatum / the work previously mentioned = سبق الإشارة إليه
Passim	: في أماكن متفرقة
Poesis	: H. D. F. Kitto, Poesis. Structure and Thought
R E G	: Revue des Etudes grecques
Y C S	: Yale Classical Studies

حواشى الباب الأول

Plato, Ion, 539 d (١)

Herakleitos, *Homerika Problemata (Quaestiones Homericae)*, Teubner 1910; cf. Rose, (٢)
Handbook of Greek Literature, pp. 15, 355.

(٣) الناقد المعنى هنا هو إما كاسيوس لوجينيوس أو ديونيسيوس لوجينيوس أو غيرهما ممن ينسب إليهم الكتاب الذى يحمل عنوان « فى الأسلوب الرفيع » (Peri Hypsous) راجع :

Longinus, «On the Sublime» , with an English translation by W. H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973

(٤) عن المشكلة الهومرية أنظر :

Wace & Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, pp. 234 - 265 (by J. A. Davison).

وجدى بالذكر أن المشكلة الهومرية قد تركت أصداء واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المستشرقين وفى مآتمهم مرجليوث الذى كان بدوره الأستاذ اللهم لعميد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومن ثم فإنا لا نغالى إذا ربطنا بين المشكلة الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرية طه حسين فى الشعر الجاهل من جهة أخرى. ونأمل العودة لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل مستقبلا إن شاء الله.

Kirk, *The Nature of Greek Myths*, pp. 276 ff; cf. P. Walcot, *Hesiod and the Near East* (•)
(Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية للملاحم هوميروس أنظر :

R. Carpenter, *Folktales, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (University of California Press, reprint 1974) passim

Pausanias, X, 7, I ff. (٦)

Herodotos, V, 58, 2 (٧)

ومن تأثير الحضارة الفرعونية والفينيقية على الإغريق بوجه عام راجع :

M. I. EL Saadani, *Graeco-Egyptian Relations in the Light of the Egyptian and Egyptianizing plastic figures found on Greek sites (945-525 B. C.)*, PH. D. Dissertation (in Greek with summary in English), submitted to the Faculty of Philosophy, Athens University 1980, passim esp. pp. 29- 31, 69, 92, 103.

R. Drews, «Phoenicians, Carthage and the Spartan Eunomia» AJP, Vol 100 no. I (1979), pp. 45-58

وانظر كذلك :

د. أحمد غزال: «تطور الفن الإغريقي في العصر الهيلادي والتأثيرات المصرية»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٥٧ - ٧٢. إيمانويل فليكوفسكي (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخثانون، القاهرة ١٩٧٠. وقارن فيما يلي الباب الثالث حاشية رقم ٧٩ حيث ناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

وأما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر:

M. P. Nilsson, *Homer and Mycenae* (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119-158.

G. S. Kirk, *The Songs of Homer* (Cambridge at the University Press 1962) pp. 3 - 51, 55 ff. *Epinomis*, 987e (٨) (بمجهول المؤلف ولو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون)

D. L. Page, *The Homeric Odyssey* (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. *Idem, History and the Homeric Iliad* (University of California Press 1972), *passim*. (٩)

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار في دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود. لطفى عبد الوهاب يحيى. أنظر للأول: التاريخ اليوناني. العصر الهيلادي (بيروت ١٩٧٤ - ١٩٧٦)، وبالنسبة للثاني فأنظر حاشية رقم ١٥

Cicero, *De Oratore*, iil, 137 (١٠)

Bowra, *Landmarks*, p. 23 (١١)

Kitto, *Poiesis*, p. 116 (١٢)

(١٣) يعني إسم «الإلياذة» (*Ilias*) «قصة إليون» أو «إليوس» (*Ilion, Ilios*) وهما الإسمان الأصليان للمدينة التي عرفت في وقت لاحق بإسم طروادة (*Troie* وباللاتينية *Troia*) وهو الإسم الأشهر وإن كان في الأصل يعني المنطقة المحيطة بالمدينة لا المدينة نفسها.

(١٤) يعني إسم «الأوديسيا» (*Odysseia*) «قصة أوديسوس» كما نقول «الأورستيا» عن قصة أورستيس وهكذا.

(١٥) تعد حادثة نيرستيس هذه في «الإلياذة» من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيرا في الأدب الأوروبي الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقيه أفراد العلة عندما يقومون في وجه الملوك أو يتناولون عليهم. ويناقش د. لطفى عبد الوهاب يحيى هذه الحادثة في بحثه «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٤٦ - ٤٧. هذا ويميل الدكتور لطفى عبد الوهاب في دراساته عن هوميروس إلى ربطه بالتاريخ والآثار، قارن حاشية رقم ٩.

(١٦) يبدو أن إسم «هيليني» نفسه ليس إغريقيا صميا - كما هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الآلهة والإلهات والأبطال في الأساطير الإغريقية - وهناك دلائل كثيرة على أن هيليني كانت في الأصل إلهة ترتبط عبادتها

بفكرة الحضرة والخصوبة في الطبيعة. وعرفت هكذا في بلاد الإغريق فيما قبل الغزو الدوري. وتعد من الأمثلة القليلة في الأساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيليني في الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتحمل لقب «ربة الشجر» (Dendritis). وقيل أن شجرة ما في إسبرطة كانت تسمى «شجرة هيليني» المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيليني كانت عنيفة، إذ شنت فوق شجرة فلما كما حدث بالنسبة للخادمات الخائنات في قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيليني بالطيور، فقيل إن زيوس أبها كان قد تنكر في هيئة طائر البجع ليتصل بأماها ليدا. وقيل في رواية أخرى أن هيليني ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المينوية في كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشي بأن هيليني جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وترائه الأسطوري.

(١٧) هنا يتذكر القارئ العربي قول أمير الشعراء أحمد شوقي:

وطني لوشغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وراجع مقالنا «يمضغون اللوتس وينسون الوطن» بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس ١٩٨٥) ص ٩.

(١٨) لم يكن هوميروس ناقداً أي لم يكتب دراسات نقدية تنظرية في الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدي من تحليل أشعاره، ويمكن التعرف على رأيه فيما يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع د. أحمد عثمان «أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته» مجلة «الثقافة» القاهرة عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ٦٢ - ٦٦

Nilsson, History of Greek Religion, pp. 144-146 (١٩)

(٢٠) عن فكرة التآليه في الفكر الإغريقي الرومان بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكا بصفة خاصة أنظر:

Etman, the Problem of Heracles' Apotheosis, passim

Cf. Guthrie, The Greeks and their gods, pp. 117-128 (٢١)

Nilsson, History of Greek Religion, pp 148 ff. (٢٢)

Kitto, Poiesis, pp. 143-144 (٢٣)

(٢٤) راجع حاشية رقم ١٨

(٢٥) عن التقنيات الشفوية للشعر الملحمي الإغريقي بصفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة بصفة عامة راجع.

G. S. Kirk, Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155-171

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim

- J. B. Hainsworth, *The Criticism of an Oral Homer*, JHS 90 (1970), pp. 90-98
- D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: De Gruyter 1970, *passim*.
- M. S. Jensen, *The Homeric Question and the Oral - Formulaic Theory*, Museum Tusulanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.
- J. A. Notoupolos, *Studies in early Greek oral Poetry*, HSCP 68 (1964) pp. 1-77.
- C.M. Bowra, *Heroic Poetry* (London, Macmillan 1952) pp. 330 - 367 esp. pp. 355 - 356.
- C. D. Biebyck, *The African heroic Epic*, Journal of the Folklore Institute 13, 1976) pp. 5-36
- (٢٦) عن تقنيات هوميروس راجع :
- Wace & Stubbings (edd.), *A Companion to Homer*, pp. 19-214 (By J. A. Davison)
- وقارن د. أحمد عجان : «الوزن الساتوري والأصول المحلية للأدب اللاتيني» مجلة الشعر القاهرية عدد ١٨ .
(أبريل ١٩٨٠) ص ٥٠ - ٥٧ .
- (٢٧) بطل هذه الملحمة هو هرقل انظر : سينيكّا «هرقل فوق جبل أوبتا» ترجمة وتقديم د. أحمد عجان ،
سلسلة من المسرح العالى الكويتية عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ص ١١-١٠٩ وقارن :
- Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 43-44, 56, 109, 202.
- Lesky, *History of Greek Literature*, (transl-into Greek) pp. 132-138, Huxley, *Greek Epic Poetry*, *passim*.
- Aristotle, *Poetica*, 1454 b I (٢٩)
- (٣٠) عن نصوص الأناشيد الهومرية أنظر :
- Hesiod, *The Homeric Hymns and Homericæ*, with an English translation by H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914, reprint 1974.
- P. Friedländer & H.B. Hoffleit, *Epigrammata*, p. 54 no. 53. (٣١)
- G. Buchner & C.F. Russo, *Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti* 1955, pp. 215 ff. (٣٢)
- cf. Nilsson, *History of Greek Religion*, pp. 182-3 (٣٣)
- (٣٤) عن التشاؤم في قصائد هيسودوس وعلاقة ذلك بتراجيديات أيسخولوس ولاسبا «بروميثيوس مقيّداً»
انظر :
- F.Solmsen, *Hesiod and Aeschylus* (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff.
- (٣٥) راجع د. أحمد عجان : «هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٩
(يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥ .
- (٣٦) قارن أدناه .
- Quintilianus, *Inst. Orat.*, X, 1, 52. (٣٧)

حواشي الباب الثاني

(١) عن معنى هذه الكلمة وإشتقاقها وعلاقتها بكلمة «كلاسيكى» (Classicus) انظر: د. أحمد عثان «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»، مجلة «الكاتب» القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٣٧-٢٢. وانظر لنفس المؤلف: «عودة إلى الكلاسيكية» مجلة «الأزمة» العدد الأول (نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٦) ص ٢٢ - ٢٨.

(٢) بايان أوبايون هو طيبب الالهة الذى إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبوللون ولاسيا فيما بعد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضريعية «إيه بايان» أو «يوبايان» - التى قد تعنى «داون» أو «إشفي بايان» - مألوفة في عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تكرر ككلازمة في مقطوعات آية أغنية نصر بايان.

(٣) نسبة إلى هيمين (Hymen) إله الزواج الذى تخاطبه الفتيات وهن يعتنين محفلات بالعروس أثناء زفافها إلى حجرة العريس.

(٤) من الفعل hyporcheomai بمعنى «أرقص بمصاحبة الموسيقى». المبيورخيا إذن نشيد غنائى راقص نشأ في كريت أصلا وموضوعه الرئيسي تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد دينى الطابع والأصل.

(٥) هو والد سيمونيليس من ساموس (أو أمورجوس) الشاعر الإلهي الذى مستحدث عنه بعد قليل. وهو غير كريتياس صديق سقراط والذى كتب أفلاطون محاورة تحمل إسمه عنواناً. وعن نصوص الشعر الإليجى والإلهي من ناحية أخرى انظر:

J.M. Edmonds, *Elegy and Iambus with Anacreontea*, vols 2, Loeb Classical Library 1931, reprint 1968.

Ovidiús, *Amores*, III, 9, 3 (٦)

Strabo, XIV, 1, 4; cf. Bowra, *Landmarks*, p. 71 (٧)

Oxford Book of Greek Verse, p. 102. (٨)

(٩) في إحدى قصائده الإليجية يخاطب الشاعر الرومانى بروريتيوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩ - ١٢) شاعرًا ملحميًا معاصرًا له ويقول:

«ماذا يفيدك أيها البائس أن تغنى أغنيتك الوقورة

وتقول لنا إن أمفيون بنى الأسوار بقتارته؟

فأشعار ميمزموس في الحب تفوق هوميروس

والحب اللطيف يتطلب أغاني عذبة الإنساب»

Plato, *Leges* 629 a; Pausanias, IV, 15, 6. (١٠)

Drews, op. cit., pp. 45-58. (١١)

Plutarchos, Solon 8. (١٢)

(١٣) عاصر سولون حملة قبيز على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد على أحمد شوق أنه لم يضمن مسرحيته «قبيز» هذه الشخصية البارزة وكذا كرويوسوس (= قارون؟). ولنا بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رغم إعترافنا بدقة معلوماته التاريخية. إذ ينبغى أن لا نحاسب الشعراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والأساس

في النقد المسرحي هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبينة الدرامية. راجع د. أحمد عثمان «شوق بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيز»، مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٧. هذا وناقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً في كتابنا «كليبواترا وأنطونيوس». دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوق»، الطبعة الثانية (على وشك الصدور).

Bowra, Landmarks, pp. 76 ff. (١٤)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4. (١٥)

(١٦) ترد على لسان الجوقة في «أوديب في كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة الشاؤمية التالية:

«من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط
أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل
بأقصى سرعة ممكنة عائداً إلى حيث كان قد جاء»

Aristotle, Poetica 144 b12. (١٧)

وعن نصوص الشعر الإيماهي أنظر المرجع المشار إليه في حاشية رقم ٥.

(١٨)

Cicero, Orator 4; Quintilianus, Inst. Orat., X,1, 60.

(١٩) قارن حاشية رقم ٥.

Horatius, Epod., VI, 14 (٢٠)

Bowra, Landmarks, p. 80. (٢١)

وعن نصوص الشعر الغنائى بصفة عامة أنظر:

J.M. Edmonds, Lyra Graeca, Loeb Classical Library, vols 3, reprint 1967.

(٢٢) عن سافو ومزيد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها انظر المرجع التالى:

D.L. Page, Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), esp. pp. 110-146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى شذرات سافو إلى العربية في كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ النشر؟).

أما عن تأثيرات سافو في الشعر الإغريق الرومان والعصور الوسطى من ناحية والشعر الأوروبى الحديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

Herodotos, V, 95. (٢٣)

Scolia Attica, No. 7. (٢٤)

A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), pp. 28-30. (٢٥)

وقارن د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٢١٦ - ٢١٩.

(٢٦) أمالثيا (Amaltheia) إما أن تكون العنزة التي أرضعت زيوس الطفل عند مسا ولسد في كريت، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التي أطعمت زيوس الرضيع بلبن العنزة فأعطاهما زيوس فيما بعد قوتها. وهذا القرن هو الذى يطلق عليه اسم «قرن الكثرة» أو «الوفرة» لأن من يمتلكه

- ينال كل شيء، إذ يكفيه أن يمتنى فيجد ما يشاء في القرن الذي يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae.
Plato, Phaedros, 243 a-b. (٢٧)
- F.R.B Godolphin, «Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love», (٢٨)
Classical Studies presented to Edward Capps on his 70th birthday, Princeton University Press
1936, pp. 171 ff.
- Chor. adespot. fragm. 1018. (٢٩)
- Plutarchos, de Glor. Ath., 347 F. (٣٠)
- عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:
D. L. Page, Corinna, (the Society for the promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963),
passim.
- (٣١) راجع د. أحمد عثمان: «إرازموس. درس حضارى في التعامل مع التراث»، مجلة «الدوحة» القطرية
عدد ٦٨ (أغسطس ١٩٨٠) ص ٦٦-٦٩.
- Bonnard, Greek Civilization, vol. II, p. 105. (٣٢)
- (٣٣) عن تقنية بنداروس انظر:
- Norwood, Pindar, pp. 72 ff.
- أما عن صورة الشعرية وطريقته في معالجة الأساطير فأنظر:
Bowra, Pindar, pp. 239 ff, 278-316.
- (٣٤) عن تاليه هرقل راجع:
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.
- وأنظر كذلك سينيكاً «هرقل فوق جبل أويتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان) ص ١١-١٠٩.
- P.Ox. 136, i, fragm. 1 vol xl; cf. Bergk 27 (٣٥)

حواشى الباب الثالث

- (١) «الإلياذة» الكتاب السادس بيت ١٣٢؛ الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، «الأوديسيا» الكتاب الحادى عشر بيت ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.
- (٢) Herodotos, II, 52
- (٣) Aristotle, Politica, VIII, 7.
- (٤) عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحاولات إحيائها فى بلاد اليونان الحديثة أنظر: د. أحمد عثمان: «مهرجانات إحياء المسرح الإغريق»، مجلة «الكتاب» القاهرية العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤ - ١٦٠ والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ - ١٦٠.
- (٥) راجع يوريبديدس «عابdat باكخوس» أبيات ١٤٥ - ١٤٧
- (٦) Haigh, Tragic Drama, p. 10
- (٧) Strabo, X, 3, 11
- (٨) Aristotle, Poetica, 1449 a 14
- (٩) Ibidem.
- (١٠) Schol. Aristophanes Av. 1392.
- (١١) Aristotle, Poetica, 1448 a5
- (١٢) W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians (Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances of Non-European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Press 1915), passim.
- (١٣) عن نظرية فارنل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديات أنظر:
- Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. X L VII;
- Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, passim esp. pp. 9-77; Lesky, History of Greek Literature, pp. 223-233
- (١٤) Horatius, Ars Poetica, 275-277.
- (١٥) ولذلك نغفل إلى القول بأن «المسرح الملحمى» الذى يرتبط بإسم المؤلف والمخرج الألمان المشهور برتولد بريخت ذو أصول كلاسيكية قديمة. راجع د. أحمد عثمان: «قناع البريختية. دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية» مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثانى العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩ - ٨٨، وأنظر أيضا لنفس المؤلف: «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهبى»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت - العدد السابع، المجلد الثانى (١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.
- (١٦) Plutarchos, conv. sept. sap., I., 1, 5; cf. idem, de Glor. Athen. C7.

- Idem, Solon, C 29; cf. Diogenes Laertius, I 59 . (١٧)
- Aristotle, Athen. Polit., C 16 (١٨)
- (١٩) راجع حاشية رقم ٤
- Aristotle, Proble. XIX, 31 (٢٠)
- Herodotos, VI, 21 (٢١)
- Plutarchos, Quaest. Conviv. VIII, 9, 3. (٢٢)
- (٢٣) عن مزيد من التفاصيل راجع:
- Picard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford Clarendon Press 1927, 2nd ed.
revised by T. B. L. Webster, 1962; Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 127 ff.
- وقارن حاشية رقم ١٢ و١٣
- Pausanias, I, 21,3 (٢٤)
- Aristotle, Eth. Nicom., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50. (٢٥)
- والجدير بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع مجالاً للشك على أن جمهور المسرح الإغريقي منذ البداية الأولى لهذا الفن لم يكن متوفاً تنوعاً متناظرياً كما يظن بريخت والبريختيون. انظر حاشية رقم ١٥ وأما عن ملائمة العروض المسرحية الإغريقية فراجع
- B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Greek Drama, Oxford University Press 1977.
- P. Ghiron - Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique. Paris, Les Belles Lettres 1976.
- Macrobius, Sat., V, 19, 17. (٢٦)
- Philostratos, Vit. Apoll., p. 220 (٢٧)
- Haigh, op. cit., p. 62 (٢٨)
- Vitruvius(Praef. Lib.7); Aristotle, Poetica, 1449 a17 (٢٩)
- Pausanias, IX, 22,7 (٣٠)
- (٣١) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديات الإغريقية أنظر:
- B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Gottingen 1971.
- Athenaeus. p. 347. (٣٢)
- Idem p. 428 وأنظر أيسخولوس «الفرس» ترجمة وتقديم د. عبد المعطى شعراوي. (المهشة المدرسية العامة للكتاب ١٩٧٨) لاسيا المقدمة ص ٧ - ٦٢.
- (٣٤) يقربنا هذا التفسير للثلاثية الأوديبية من ثلاثية «الأورستيا» ونهايتها بتحول ربات العذاب والإنتقام أي الإبرنيات إلى ربات رحمة وصفح. انظر د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٢٨ - ٢٥٠.
- ap. Haigh, op. cit., p. 108 n. 1; cf. Kitto, Greek Tragedy, pp. 45 - 55. (٣٥)
- Aristophanes, Ran. 1021 (٣٦)
- Athenaeus, p 22 (٣٧)
- Haigh, op. cit., pp. 109 - 114 (٣٨)

M. L. West, «The Prometheus Trilogy», J H S XCIX (1979), pp. 130-148; cf. (٣٩)
M.Griffith, The Authenticity of Prometheus Bound (Cambridge 1977), passim; O. Taplin, The
Stagecraft of Aeschylus (Oxford 1977), pp. 460-469.

(٤٠) عن مزيد من التفاصيل راجع :

J. Duchemin, «La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales
d'un Mythe Eschyléen» REG XCII (1979), pp. 1-54; L.R. Farnell, «The Paradox of Prometheus
Vinctus», JHS LIII (1933) pp. 40-50

(٤١) عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربي الحديث والمعاصر أنظر د. أحمد عثمان «عبد الوهاب
البياق وحرافته الشعرية» مجلة «الكوت» عدد ١٦ (١٩٨٢) ص ٣٦ - ٤٣ وأنظر لنفس المؤلف: «سارق النار
وملهم الأشعار» مجلة «الدوحة» العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٢ - ١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف «على هامش
الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» مجلة «فصول» المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر
١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

Pausanias, I, 28,6

(٤٢)

Vit, Aesch. p.4

(٤٣)

(٤٤) راجع د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان
العصر الإليزابيثي» مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٩٣.

Cicero, Tusc. II, 10, 23

(٤٥)

(٤٦) راجع حاشية رقم ٣٣

(٤٧) قارن هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس «فيلوكيتيس» آيات ٥٣٥ - ٥٣٩ وأنظر:
de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, i)

«Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae
alteram partem»

«دائماً ما نجد السعيد والذي لم يحس بوخز الصمير يقضى حياته في الواقع جاهلاً، إذ لا يعرف الجانب
الأخر لطبيعة الأشياء.»

Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C22

(٤٨)

(٤٩) د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ١٥٩ وما يليها.

Dio Chrysostomos, Or. 52; Quintilianus, Inst. Orat., X, i, 66.

(٥٠)

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 149 ff.

(٥١)

Meineke, Fragm. Com. Graec, vol. 2 p. 592

(٥٢)

Plato, Respublica, p. 329. C.

(٥٣)

(٥٤) قارن سوفوكليس «بنات تراخيس» آيات ١١٠١ - ١١٠٤ و٤١٦ وكذا «أوريب ملكا» بيت ١٥٢٤
على التوالي مع يوربيديس «هرقل مجنوناً» آيات ١٣٥٣ - ١٣٥٧ وكذا «المستجيرات» بيت ٥٦٧ و
«الفينقيات» بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابهاً واضحاً
بين الشعراء.

(٥٥) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس راجع حاشية رقم ٣١ وأنظر:

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

- (٥٦) راجع حاشية رقم ١٥
- (٥٧) د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ - ٩١.
- (٥٨) Aristotle, *Poetica*, 1456 a 25 ff.; cf. Horatius, *Ars Poetica*, 193-195; cf. Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 83 - 101.
- (٥٩) أنظر الحاشية السابقة.
- (٦٠) راجع حاشية رقم ١٥
- (٦١) Aristotle, *Poetica*, 1460 b 11 - 12
- (٦٢) يرى والدوك أن الصراع في مسرحية «أنتيجوني» يقع بين هذه البطلة وكريون، أي أنه صراع بين إنسان وإنسان وليس بين إنسان واليه. ويرى نفس هذا الناقد أن أوديب في «أوديب ملكا» لا يصارع القدر كما يظن الكثيرون. وتأت آراء والدوك هذه في معرض رده على نظرية باورا في تفسير مسرح سوفوكليس.
- Waldock, *Sophocles the Dramatist*, pp. 149-150, 152
- ومع أن نظرية باورا قد استقطبت الكثير من الإلتباه وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد أثارت الكثير من الجدل. ومن المعارضين عليها ويتآن
- Whitman, *Sophocles, A study of Heroic Humanism*, pp. 27-28
- وفي هذا الكتاب (ص ٥ - ٦، ٢٤ - ٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوفوكليس. أما عن نظرية باورا فراجع:
- Bowra, *Sophoclean Tragedy*, passim.
- Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, 197, 199 (٦٣)
- n.1; cf. Adams, *Sophocles the Playwright*, p. 121; Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", *Phoenix VIII* (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; Webster, *Introduction to Sophocles*, pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, *JHS XCI* (1971) pp. 132 ff.
- (٦٤) عن مخطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع:
- Lesky, *Greek Tragedy*, pp. 219-221.
- وجدير بالذكر أن مسرحيات سوفوكليس السبع مخطوطين مهمين أحدهما هو Laurentianus XXXII فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الحادي عشر أو أواخر العاشر الميلادي. أما الثاني فهو Parisinus 2712 ويوجد بالمكتبة القومية الفرنسية بباريس ويعود للقرن الثالث عشر الميلادي والمخطوط الأول هو الأكثر أهمية لأنه الأقدم والأسلم.
- (٦٥) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢ م وليورديليس عام ١٥٠٣ م ولأيسخولوس عام ١٥١٨ م وذلك في مطبعة ألدوس Aldus في فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص للمسرحية الإغريقية إلينا بصفتها عامة أنظر:
- Lesky, *Greek Tragedy*, pp. 209 ff.; Van Groningen, *Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs* (transl. into Greek), passim.
- (٦٦) تقول بيبر أن مسرحي «بنات تراخيس» و«فيلوكيتيس» لم تحفظا بالمعرض المسرحي في العصر الحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي التي تقام في بلاد اليونان الحديثة كل صيف في مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس قد قلعت هاتين المهرجنتين أكثر من مرة
- cf. Bieber, *History of Greek and Roman Theatre*, p. 266.

(٦٧) انظر د. أحمد عجان : «المائة والبنور الدرامية في فنوننا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقي»
مجلة «البيان» الكويتية العدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣-٥٣.

- Haigh, op. cit., pp. 179 ff. (٦٨)
Bonnard, op. cit., p. 186. (٦٩)
Haigh, op. cit., p. 185. (٧٠)
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72-74 (٧١)
Haigh, op. cit., p. 187. (٧٢)
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff (٧٣)
Ibidem, passim esp. pp. 71-82. (٧٤)
Ovidius, Metamph. IX, 134 ff. (٧٥)
(٧٦) سينكا : «مرقل فوق جبل أوتتا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عجان) ص ١٣٨ وما يليها.
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6 (٧٧)
Ibidem, passim (٧٨)

هذا وجددير بالذكر أن بيير (انظر حاشية رقم ٦٦) تقول إن هذه المسرحية لم تعرض قط في العصر الحديث، وهي معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي التي تقام في أثينا وإبيداوروس صيف كل عام.

(٧٩) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب في المسرح القديم والحديث انظر : د. أحمد عجان :
المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٤٥ وما يليها. وانظر كذلك لنفس المؤلف «أوديب بين أصوله
الأسطورية ومهمه الوطنية على خشبة المسرح المصري» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩)
ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨
(مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧، وراجع فيلكوفسكي (ترجمة فاروق فريد) : أوديب وإخانتون، (سقت الإشارة إليه)،
وانظر كذلك :

M.J. O'Brien (ed.), Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex, Prentice-Hall Inc.
Engle-word Cliffs, N.J. 1968.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 74, 157, 158, 160, 162, 171-172, (٨٠)
176-177.

- Cicero, De Fin., V,1. (٨١)
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 152-156 (٨٢)
Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C 22-24 (٨٣)
Plutarchos, De Profectu in Virtute, C 7. (٨٤)
Dionysius Halicarnassensis, De Veterum Censura, C II (٨٥)

(٨٦) نقوم الآن بإعداد ترجمة مسرحية «بنات تراخيس» إلى اللغة العربية ونتناول في مقدمتها دراسة فن
سوفوكليس التراجيدي وأسلوبه اللغوي بالتفصيل.

ap. Diogenes Laertius, IV, 20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp. (٨٧)
605, 902 etc.; Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p.12.

(٨٨) انظر د. أحمد عثمان: «عالم الكتب والكتبات في العصر الإغريقي الروماني»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ٦٧ (فبراير ١٩٨٠) ص ٨٤-٩٨.

(٨٩) عن الشذرات اللبنيّة من يوريبيليس راجع أعلاه حاشية رقم ٣١.

(٩٠) د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٨٣ وما يليها.

(٩١) Kitto, Greek Tragedy, p. 236.

(٩٢) Norwood, Greek Tragedy, pp. 231-232.

(٩٣) عن آراء بارميتيه (M. Parmentier) والرد عليها أنظر:

Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.

(٩٤) V. Ehrenberg, Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144-146 (in "Aspects of the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell-Oxford 1946), p. 159.

(٩٥) G. Murray, Heracles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford Clarendon Press 1946-1948), pp. 112-113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.

(٩٦) Arnold Toynbee, The Legend of Heracles (in "A Study of Ancient History", Oxford-London 1939), vol. VI, pp. 456-476; cf. Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp p. 77n. 5.

(٩٧) أنظر د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ١٤٧-٢٢٨ ولاسيما ص ١٨٣-١٩٥، وراجع سينيكا: «هرقل فوق جبل أوتسا» (ترجمة وتقديم د. أحمد عثمان) ص ٧١-٨٢، ٩٩-١٠٢.

(٩٨) عن تفسير طرف لاسطورة ميديا عند يوريبيليس وسينيكا راجع د. يحيى عبد الله «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثالث عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

(٩٩) انظر د. أحمد عثمان: «فابلا». دراسة نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيليس وسينيكا وراسين، مجلة «الكتاب» القاهرة عدد رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعند رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.

(١٠٠) عن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية:

Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the Bacchae with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim

وأنظر عرضنا هذه الرسالة بمجلة «السرحة» القاهرة عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤.
وقارن الكتاب التالي:

R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae, Amsterdam Adolf Hakkert 1969.

(١٠١) يقول ويغان - على سبيل المثال - إن يوريبيليس دعى إلى عبادة آلهة جدد مثل «الهواء» و«الدومة»، أما سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك في الآلهة القديمة والعبادات التقليدية.

Whitman, op.cit., p. 4-5.

(١٠٢) د. أحمد عثمان: «فابلا» دراسة نقدية مقارنة... أنظر حاشية رقم ٩٩ وأنظر لنفس المؤلف

«المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٨٣ وما يليها.

(١٠٣) مرة أخرى ننوه إلى أن المعلومات التي توردها الباحثة بيبير بشأن قلعة العروض المسرحية الحديثة بالنسبة ليوريبيديس هي معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي السبق تقام كل صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع. انظر أعلاه حاشية رقم ٦٦ و ٧٨.

(١٠٤) راجع حاشية رقم ٩٩ و ١٠٢.

Kitto, Greek Tragedy, p. 22.

(١٠٥)

وعن مسرح يوريبيديس بصفة عامة راجع:

T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides, Methuen 1967; A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion, New York, Russell & Russell, reprint 1967; Conacher, Euripidean Drama: Myth, Theme & Structure, passim.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية «الكيستيس» أنظر:

R.G.A. Buxton, «Euripides Alekestis: Five Aspects of An Interpretation» Dodone (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14 (1985) pp. 75-89.

(١٠٦) حاربت جزيرة ساموس المتحالفة لساحل آسيا الصغرى تحت لواء العدو الفارسي إكمركسيس في معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب في صفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين. ثم أصبحت عضواً في حلف ديلوس وخضعت لأثينا، وإن تمتعت بقدر من الإستقلال الذاتي حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤١ تلك الثورة التي إشتراك بيريكليس نفسه في إخمادها.

Lesky, History of Greek Literature, p. 592.

(١٠٧)

(١٠٨) راجع أعلاه حاشية رقم ١٥.

(١٠٩) نفس المرجع.

Bieber, op. cit., p. 37, fig. 126.

(١١٠)

(١١١) تحت النشر الآن بسلسلة «من المسرح العالني» الكويتية ترجمة أعدناها مسرحية «السحب» نتناول في مقدمتها بالدراسة فن أريستوفانيس ولاسيما البنية الدرامية لهذه المسرحية وملابسات عرضها. وكذا رحلة النص إلينا.

(١١٢) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية: «الزنابير» على مسرح هيروديس أتيكوس في إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي صيف عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يوليو) بإخراج جيورجوس لازانيس. ومن مشاهلنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل الممثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجري في أيامنا هذه. ويهدف المخرج بذلك - وبغيره من وسائل الخلط بين الماضي الإغريقي العتيق والحاضر اليوناني المعاصر - إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدي في توجيه النقد السياسي والاجتماعي للحالة الراهنة. المهم أن أريستوفانيس ما زال مؤثراً في الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

(١١٣) هو شاعر أثيني ازدهر في أواخر القرن الخامس ونظم أناشيده ديثورامية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجى مثار سخيرة معاصريه وتهكم شعراء الكوميديا وهلى رأسهم أريستوفانيس الذى تحدث عنه في مسرحية «الطيور» (بيت ١٣٧٧) و «ليستراتي» (بيت ٨٦٠) و «برلمان النساء» (بيت ٣٣٠) و «الضفادع» (بيت ١٤٣٧) وكذلك في شلرة رقم ١٩٨.

(١١٤) من الطريف أن هيئة المسرح القبرصي قدمت هذه المسرحية «ليستراق» في ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ بنيوقوسيا ثم أعيد العرض في يوليو ١٩٨٢ بنفس المدينة وكذا في مسرح كوريوم القديم بالقرب من بافوس. وكان لعرض يوليو ١٩٨٢ نكهة خاصة لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يحملون لافتات كتب عليها شعارات مثل «تسقط الحرب» و«نريد السلام». فكانت العروض في السواق صرخة من أجل السلام الذي تفتقده قبرص نفسها. هذا مع أننا نأخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإبيداوروس باليونان عام ١٩٨٢ (قارن حاشية رقم ١١٢) المبالغة في الإشارات الجنسية.

(١١٥) عن موضوع النقد الأدبي في مسرح أريستوفانيس ولا سيما «الضفادع» أنظر كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة: «النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون»: ص ٤٦ - ٨٠.

Cf. Grube, *The Greek and Roman Critics*, pp. 22-32.

(١١٦) إستوحى توفيق الحكيم مسرحية «برلمان النساء» ليصوغ مسرحيته «براكسا أو مشكلة الحكم». انظر د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٣ - ١٦٠.
(١١٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Dover, *Aristophanic Comedy*, passim; Ehrenberg, *The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy*, passim.

(١١٨) نوقشت بجامعة يوانينا باليونان مؤخراً رسالة الباحث المصري محمد جبارة للدكتوراه حول الشاعر الكوميدي فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يده من معلومات حول مولد وحياة هذا الشاعر المجهول وكذا أقوال النقاد القدامى في أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته في بلاوتوس راجع:

Mohamed Gobarah, *The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek)*, Ioannina 1986.

(١١٩) راجع:

Menander, *The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson*, 1921 revised 1930 and reprinted 1964; J.M. Jacques, *Menandre, Le Dyscolos*, Paris 1963; H. Lloyd-Jones, *Menandri Dyscolos*, Oxford 1960; F.H. Sandbach, *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford 1972.

Horatius, *Ars Poetica*, 189.

(١٢٠)

(١٢١) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح مناندروس بصفة خاصة إذا إطلعنا على مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, *The comedies of Terence*, Oxford University Press, 2nd ed. 1908, pp. 1-68; cf. T.B.L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, pp. 184-224; Idem, *Studies in Menander*, Manchester 1960; E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965; cf. P. Vellacott (transl.), *Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments*, Oxford 1960.

حواشي الباب الرابع

- (١) د. أحمد عثمان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٦٤ - ١٦٦.
- (٢) عن ارتباط الشعر الإغريق بالفلسفة ونشأتها راجع:
H. Ffankel, *Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middles of the fifth century* (translated by Moses Hodas and James Willis, Basil Blackwell, Oxford 1972), pp. 252 ff.
- (٣) عن دور السوفسطائيين بصفة عامة وجودجياس بصفة خاصة في التنظير للأدب ولا سيما النثر راجع:
Grube, op. cit., pp. 15-21.
- (٤) نناقش هذه النقطة بالتفصيل في المرجع المشار إليه في الباب السابق حاشية رقم ١١١.
- (٥) عن رؤية شوق للحضارة الإغريقية راجع د. أحمد عثمان: «الثقافة الكلاسيكية في شعر شوق» مجلة الشعر، القاهرة عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٦٢ - ٧٣. هذا وقد أعيد نشر هذا المقال في كتاب الدكتور طه وادي: شعر شوق الغنائق والمسرح، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٠ - ٢٤٨، وراجع كتابنا: كليوباترا وأنطونيوس دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوق (الطبعة الثانية).
- (٦) Diogenes Laertius, III 2
- (٧) Plato, *Epist.*, 314 C.
- (٨) Grube, op. cit., pp. 46-65
- وانظر دكتور محمد صقر خفاجة ودكتور سهر القلهاوي: تراث اليونان في النقد الأدبي، من معادرات أفلاطون ١ - إيون أو عن الإلياذة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦.
- (٩) R. Hackforth, *Plato's Phaedo*, translated with an introduction and commentary, Cambridge University Press 1972.
- (١٠) د. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توليق الحكيم، ص ٩٣ - ١٦٠. وراجع الباب الثالث.
- (١١) Cf. M.R. Al Direeni, *Utopianism outside literary Utopias*, Arab Journal For the Humanities, Kuwait University No 7 vol 2 (1982) pp. 275-294.
- (١٢) عن نظرية أفلاطون في الفن والشعر راجع:
W.C. Greene, «Plato's view of Poetry», HSCP XXIX (1918) pp. 1-76
- وانظر د. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، ص ٨١ - ١٠٣.
- (١٣) Plato, *Phaedros*, 147 e 6
- (١٤) عن أفلاطون بوجه عام أنظر:
A.E. Taylor, *Plato the man and his work*, Methuen & Co Ltd, Reprint 1969.
G. Xenophon Santas, *Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues*, Routledge & Kegan Paul 1979.

ولقد ظهرت في اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون ولكنها في مجملها تتناول كفيلاً لا كالجيب. ومن ثم رأينا أن نكتفي هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهم يوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوي، ود. زكي نجيب محمود، د. فؤاد زكريا، د. أمير مطر، د. عبد القادر مكاوي، د. عزت قزل ويمكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مباحث أفلاطون الفلسفية.

(١٥) رأينا أن نرجع الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قواعده التاريخية ليكون في الباب التال كتمهيد للمعاصر السكندري. ولكننا نتوه هنا إلى أن كتابه «دستور الأثينيين» قد ترجمه د. طه حسين عن اللغة الفرنسية على الأرجح وأعاد الأب أوغسطينس بربارة ترجمته مؤخرًا عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٧٧.

(١٦) د. عبد الرحمن بدوي: الخطابة لأرسطو (ترجمه عن اليونانية وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوي) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠. عن نظرية أرسطو في الفن والشعر عامة والتراجيديا بصفة خاصة أنظر:

S.H. Butcher, Aristotle's theory of Poetry and fine arts, London 1894, New York reprint 1951;

G.F. Else, Aristotles'Poetics, The Argument. Harvard 1957; J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, Chatto and Windus, London 1962.

وأنظر كذلك د. محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٧ وقارن الحاشية التالية. ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو كفيلاً في اللغة العربية فقد نال إعجاباً كبيراً من دارسي الفلسفة في مصر والعالم العربي بيد أن دوره في التنظير للنثر الأدبي والبلاغة لم يلق بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عما كتب عن «فن الشعر» ونظرية الدراما الأرسطية. وجدير بالذكر أن أرسطو قد نال حظاً من العناية الفاتحة لدى العرب القدامى بحيث يمكن الحديث عن «أرسطو العربي». وهناك دراسات عديدة في هذا المجال ونكتفي بالإشارة إلى أحدثها وتعني الكتاب التالي باليونانية الحديثة:

G.D. Siaka, Aristote dans la Tradition Arabe, Thessalonica. 1980.

(١٧) راجع د. أحمد عثمان: «بريخت بين التطهير الأرسطي والتوير اللغوي» المجلة العربية للعلوم الإنسانية، (جامعة الكويت العدد السابع المجلد الثالث صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦ - ١٥٦.

Cicero, De Legibus, I, I, 5

(١٨)

(١٩) يقول هيرودوتوس في وصف معركة داورت بين الفرس والمصريين: «هناك رأيت شيئاً عجيباً وسمعت عنه من أهل البلد. فعظام القتلى من الطرفين في هذه المعركة تبعثت واستقرت في مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع في مكان وللصية في مكان آخر حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينما جماجم الفرس حشة ضعيفة (asthenees) بحيث أنك لو ألقيت مجرد شفاقة (psephos) تهشمت، فإن الجماجم المصرية قوية إلى حد أن ضربة حجر (lithos) لا تكاد تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما سيأت ذكره توًا وما أصدق أنه من جانبي بكل إطمئنان وهو أن المصريين يملقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبح العظام أكثر سمكاً بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيضاً في أنهم لا يصابون بمرض الصلع (phalakrousthai)، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلعاء، إن جماجمهم قوية لهذا السبب. أما السبب في أن جماجم الفرس ضعيفة فهو أنهم يضرعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس (tiaral) التي يلبسونها دوماً وتلك هي حقيقة الأمر» (الكتاب الثالث ١٠ - ١٥)، وأنظر د. أحمد عثمان: «شوق بين الحفلية الكلاسيكية والسالة الوطنية في مسرحية «ليزه» مجلة الشعر القامرية عدد ١٧ أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦٢ - ٧٧.

- Herodotos, VIII, 94, 4. (٢٠)
- د. أحمد عثمان : «شوق بين الحلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبزين» ص ٦٤. (٢١)
- نفس المرجع (٢٢)
- راجع الباب الثالث. (٢٣)
- Herodotos, VII, 104, 4 (٢٤)
- Idem, III, 52, 5 (٢٥)
- Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912 (٢٦)
- Herodotos, II, 35, 2. (٢٧)
- Idem, II, 37, 2. (٢٨)
- Idem, VI, 131, 2. (٢٩)
- Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87. (٣٠)
- R.G. Collingwood, Idea of History, ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961, pp. 18-19, 28-29. (٣١)
- R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in Greek and Latin Literature . A comparative Study, ed. J. Higginbotham) pp. 300 ff.; cf. Bury, The Ancient Greek Historians, passim; (٣٢)
- Thucydides, I, 22, 4 (٣٣)
- Idem, VII, 86, 5. (٣٤)
- (٣٥) «قد ينحت الآخرون - بمهارة أكثر نفوقاً - تماثيل من البرونز يجرى في عروقها الدم، إن أؤمن بذلك حقاً وقد يشكلون من الرخام وجوهاً تنبض ملامحها بالحياة وفي ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع ببراعة أكثر، وقد تصف أعلامهم أفلاك السماء ومداراتها وقد يلمون بمطالع النجوم. أما أنت أيها الروماني فوسالتك هي أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك هي أن تشر أسس السلام وتغفو عن المغلوبين وتدحر المتغطرسين»
- فرجيليوس «الإنبياء» الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧ - ٨٥٣ ترجمة د. أحمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ - ١٩٧٥، ومع أن هذه الأبيات المقتطعة من «الإنبياء» تضع أيدنا على الفروق الأساسية بين الحضارة الرومانية من جهة والحضارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكيديديس على شيء واحد وهو أن الأول يرى روما كما يرى الثاني أثينا أحق من غيرها بحكم العالم وإن اختلفت الأسباب لدى كل منهما.
- Thucydides, I, 70,9 (٣٦)
- Idem, I, 144, 1. (٣٧)
- Idem, VII, 77,7 (٣٨)
- Idem, IV, 14,3 (٣٩)
- (٤٠) وعن مكانة ثوكيديديس كمؤرخ راجع :

F.E. Adcock, *Thucydides and his History*, Cambridge 1963; C.N. Cochrane, *Thucydides and the Science of History*, Oxford 1929.

(٤١) يلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ الحديثين لا يعيرون كسينوفون إهتمامهم ربما لأنهم يعتبرونه أديبا وفيلسوفًا لا مؤرخًا، راجع:

Ch. Turner, *History* (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), p. 305 n.35; cf. Lesky, *History of Greek Literature*, pp. 616-624; J.K. Anderson, *Xenophon* (Duckworth, London 1974) passim.

(٤٢) د. لطف عبد الوهاب يحيى: «عالم هوميروس» مجلة «عالم الفكر» (١٩٨١) ص ٤٣.

Herodotos, VIII, 83; Thucydides, I, 38, 3 (٤٣)

Plutarchos, Themistocles, 29 (٤٤)

St. Usher, *Oratory* (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. Higginbotham) pp. 342-389. (٤٥)

Aristotle, *Rhetorica*, 1402 a 17; cf. St. Usher, *Oratory*' (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study, ed. J. Higginbotham) p. 345. (٤٦)

Ibidem, pp. 348-351. (٤٧)

(٤٨) يقول ستيفن أشر (المرجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) أن ليسياس قد ولد في أثينا حوالي عام ٤٥٨ وعاش الثلاثين عامًا الأول من حياته في صقلية وجنوب إيطاليا.

(٤٩) عن المزيد من التفاصيل أنظر:

K.J. Dover, *Lysias and the Corpus Lysiacum*, University of California Press 1968.

(٥٠) *antidosis* هي الحالة التي يطلب فيها أحد المواطنين المكلف بأداء واجب أو إلتزام عام (*leitourgia*) أن يحل محله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الإلتزام. أما إذا رفض الطرف الثاني يحق للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام المحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام وإلا فعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.

P. Cloché, *Isocrate et son temps*, Paris 1963 (٥١) انظر

(٥٢) عن مزيد من الأمثلة راجع ستيفن أشر (انظر حاشية رقم ٤٥) ص ٣٥٨ وما يليها وقارن

Ch.D. Adams, *Demosthenes and his Influence*, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.

(٥٣) عن فن الخطابة الإغريقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963; J.F. Dobson, *The Greek Orators*, Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971; R.C. Jebb, *The Attic Orators from Antiphon to Isaeos*, vols 2, New York Russell & Russell Inc. 1962.

حواشي الباب الخامس

(١) سبق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتدوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريق. أنظر د. أحمد عثمان: «مستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»، مجلة «الكتاب» عدد ٢٠٣ (القاهرة، فبراير ١٩٧٨)، ص ٢٢-٣٠ - وراجع:

F.G. Kenyon, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Oxford at the Clarendon Press 1932.

Plato, *Apologia*, 26 d; cf. *Idem*, *Phaedo*, 97b, 98b; cf. *Xenophon, Memorabilia I*, 6, (٢)

4

Xenophon, Memorabilia, IV, 2, 10 (٣)

Aristotle, *Rhetorica*, 1413 b 12-14 (٤)

Aulus Gellius, VI, 17 (٥)

(٦) أنظر الباب الأول، الفصل الأول.

Athenaeus, I, 4 (٧)

Xenophon, Memorabilia, IV, 2 (٨)

Idem, Anabasis, VII, 5, 4 (٩)

(١٠) راجع الباب الرابع، الفصل الأول.

(١١) أنظر د. أحمد عثمان: «عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريقي الرومان»، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٦٧ (فبراير ١٩٨٠)، ص ٨٤-٩٨.

P. Vellacott, (transl.), *Theophrastus' «The Characters» and Menander's Plays and Fragments*, Oxford 1960; cf. B. Boyce, *The Theophrastan Character in England to 1642*, Frank Cass & Co. Ltd. 1967. (١٢)

Plutarchos, *Caesar*, 49 (١٣)

Dio Cassius, XLII, 38 (١٤)

Seneca, *Tranq. Animi*, 9, 4-7 (١٥)

Plutarchos, *Antonius*, 58 (١٦)

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى بصفة عامة راجع:

د. أحمد عثمان: «مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى في حفظ التراث الكلاسيكى وإنعاش الدراسات الأدبية» مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٧٦ (نوفمبر ١٩٨٠)، ص ٨٠-٩٥، وقارن د. مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأبحاث المصرية ١٩٧٧. وعن روح العصر الهيلينستى بسوجه عام راجع د. لطفى عبد الوهاب يحيى: دراسات في العصر الهيلينستى، أبعاد العصر الهيلينستى، دولة البطلة. دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.

(١٧) عن صناعة الورق ومواد الكتابة في العالم الإغريق الرومان انظر المراجع المشار إليها في الحاشية

رقم ١.

(١٨) البلياديس هن في الأساطير الإغريقية بنات أطلس السج من بليون وأمازون كما يلي : مايا (Maia) تايغتي (Taygete) إيكترأ، ألكيون (Alkyone) أستيريون (Asterope) كيلابنو (Kelaino) وميريون (Merope). طارحن أوريون (Orion) حتى تحول معهن إلى نجوم. هذا ولقد أطلق اسم (La Pleiade) على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦ م. وكان بينهم رونسا وبيلى.

(١٩) عن التراجم بعد يوربيديس وطوال العصر الهيلينستي راجع :

G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967; G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth Century Tragedy*, Akademia Athenon, Athens 1980; Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", *Hermes* LXXXII (1954), pp. 294-308.

Cleanthes, fragm. I, 6-13 (٢٠)

Erinna, fragm. I, 28-30; cf. Bowra, *Landmarks*, pp. 254-255 (٢١)

(٢٢) راجع الباب السابق

Callimachos, *Epigr.* 288 pf.; L.P. Wilkinson "Callimachus A.P. XII, 43", *CR (N.S.)* (٢٣) XVII (1967), p.6

وعن نصوص كاليماخوس أنظر :

A.W. Mair-G.R. Mair, *Callimachus, Lycophron and Aratus*. Loeb Classical Library, 1921, reprint 1969

Tarn & Griffith, *Hellenistic Civilization*, p. 278 (٢٤)

G.L. Lawall, «Apollonius "Argonautica": Jason as anti-hero», *YCS* XIX (1966), pp. 119 ff., esp. p. 168 (٢٥)

(٢٦) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا في البيشة الرابعة (أبيات ٧٠ - ٢٦١). وعالجها الشاعر الرومان إين القرن الأول الميلادي فاليريوس فلاكوس في ملحمة ترجيلية الطابع شكلا على الأقل وتحمل عنوان «الأرجونوتيكا». أما في العصر الحديث فقد أحيى الأسطورة ولم يوريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) في قصته الطويلة «حياة وموت ياسون». وعن ملحمة أبولونيوس بصفة خاصة أنظر :

G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius (Introduction)*, Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

Theocritus, VII, 47-8. (٢٧)

(٢٨) نوقشت بجامعة القاهرة صيف ١٩٨٦ رسالة الدكتوراة التالية عن المصادر الأسطورية لأشعار ثيوكرتوس وأسلوبه الفني :

Ophelia Favez Riad, *Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions*. Univ. du Caire 1986.

(٢٩) عن مزيد من التفاصيل راجع :

A.S.F. Gow, *Theocritus, Vol. I: Introduction, text, Translation; Vol. II Commentary etc.*, Cambridge 1952; cf. H.R. Fairclough, *Love of Nature among the Greeks and Romans (Our Debt to Greece and Rome)*, Cooper Square Publishers Inc. New York 1963, pp. 150-179; cf. G. Chrysaphi, "Oude men hyle", *Theocritus' Eid. XXV Verse 275, Epetetris (Athens 1979)*, pp. 157-161

وأنظر كذلك د. محمد صقر خفاجة : شعر الرعاة، دار الكتاب المصري ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران (ف . ا) : شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها. (٣٠) بوسعنا الآن أن نرجع القارئ إلى الدراسة التالية : سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفن الميمية في العصر السكندري (رسالة ماجستير)، جامعة القاهرة ١٩٨٢. وأحدث ما نشر في هذا الموضوع هو كتاب عالم البردي اليوناني التالي :

B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda, 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

(٣١) عن تأثير الأدب السكندري في الأدب الروماني أنظر :

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

(٣٢) الحروب المقدسة هي تلك التي شهدا المجلس الأمفنيكون لحماية معبد دلتى وعقاب من تسول له نفسه تدنيه. قامت الحرب الأولى في بداية القرن السادس والثانية حوالي عام ٤٤٨ أما الثالثة فهي الأخطر والأشهر واتلعت في منتصف القرن الرابع.

(٣٣) راجع أعلاه حاشية رقم ١٢.

(٣٤) عن سير بلوتارخوس المقارنة وتأثيرها على شكسبير وعصر النهضة الأوروبية وكذا على أمير الشعر العربي أحمد شوقي أنظر :

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

وراجع الباب الأول حاشية رقم ٤٩.

P. Hibeh, I, 27

(٣٥)

(٣٦) د. أحمد عثمان : « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير »، ص ٢٠٣ وما يليها. وعن نشأة وتطور فن القصة عند الإغريق راجع

B.E.Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical Account of their Origins, University of California Press, 1967.

Tarn & Griffith, op.cit., pp. 239 ff.

(٣٧)

وعن الأدب السكندري بصفة عامة أنظر :

Webster, Hellenistic Poetry and Art, London, 1964.

وأنظر د. محمد حمدى إبراهيم : الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٥، د. أحمد عثمان : « الأدب السكندري » سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦ - ٤٤ (أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٥). وعن ترجمات حنين بن إسحق و تراث الإسكندرية الأدب والعلوم، الفلسف والطب أقيمت ندوة دولية بجامعة الإسكندرية في الفترة من ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٨٦ ونأمل أن تنشر الأبحاث الهامة التي أقيمت بها قريباً. كما أقيمت بعض الأبحاث حول هذا الموضوع في المؤتمر الأول للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (٢٢ - ٢٤ نولبر ١٩٨٦ بالإسكندرية) وتأخذ أعمال هذا المؤتمر طريقها للنشر الآن.

قائمة منتقاة من المراجع*

أولاً: مراجع باللغة العربية

- د. أحمد عثمان :
- «قناع البريختية. دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية»، مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثاني، العدد الثالث (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢) ص ٦٩-٨٨.
 - «بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني»، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية». جامعة الكويت العدد السابع، المجلد الثاني (صيف ١٩٨٢) ص ١٢٦-١٥٦.
 - «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثي»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر، عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧-٢٢٨.
 - المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
 - «أغان نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته»، مجلة «الثقافة» القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٦.
 - «هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلة «الشعر» القاهرية العدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.
 - «مهرجانات إحياء المسرح الإغريقي»، مجلة «الكاتب»

- القاهرة عدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠
 وعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥-١٦٠.
- «فايدرا. دراسة نقدية حول مسرح كل من يوربيديس
 وسينيكرا وراسين»، مجلة «الكاتب» القاهرة عدد
 رقم ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٨٣ وعدد
 رقم ١٩٠ (يناير ١٩٧٧) ص ٢٦-٤٤.
- كليوباترا وأنطونيوس. دراسة في فن بلوتارخوس
 وشكسبير وشوقي (الطبعة الثانية. على وشك الصدور).
- «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب».
 مجلة «فصول»، القاهرة، المجلد الثالث العدد الرابع
 (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.
- «أوديب بين أصوله الأسطورية ومهمه الوطنية على
 خشبة المسرح المصري»، مجلة «البيان» الكويتية
 عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦
 (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧
 (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨
 (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧.
- «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»،
 مجلة «الكاتب» القاهرة عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧)
 ص ٢٢-٣٢.
- «هرقل فوق جبل أويتا»، تأليف سينيكرا ترجمة وتقديم
 د. أحمد عثمان. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية
 عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.
- د. لطفى عبد الوهاب يحيى: «عالم هوميروس»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد
 الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٣-٥٦.

- د. محمد حمدى إبراهيم: الأدب السكندرى. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.
- د. محمد صقر خفاجة: هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢.
- د. مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧.
- د. يحيى عبد الله: «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

ثانيًا : مراجع بلغات أجنبية

- Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.
- Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.
- Idem : The Greek Tragic Theatre (Ancient Culture and Society) Chatto & Windus, London 1978.
- Bates (V.N.) : Sophocles, Poet and Dramatist. Philadelphia 1940.
- Bieber (M.) : The History of Greek and Roman Theater, Princeton, New Jersey Princeton University Press. Fourth Printing 1971.
- Bolgar (R.R.) : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press. Reprint 1973.
- Idem (ed.) : Classical Influence on European Culture A.D. 500-1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969) Cambridge at the University Press 1971.
- Bonnard (A.) : I Greek Civilization from the Iliad to the Parthenon. Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen 1957.
II Greek Civilization from Antigone to Socrates. Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin 1957.
- Bowra (C.M.) : Landmarks in Greek Literature. Weidenfeeld and Nicolson 1970.
- Idem : Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford at the Clarendon Press 1961.
- Idem : Pindar. Oxford at the Clarendon Press 1964.
- Idem : Sophoclean Tragedy. Oxford 1944, reprinted 1970.
- Bury (J.B.) : The Ancient Greek Historians. New York, reprint 1958.
- Conacher (D.J.) : Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure. Uni-

- versity of Toronto Press, London, Oxford University Press 1967.
- Cornford (F.M.) : From Religion to Philosophy. New York 1957.
- Davison (J.A.) : From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period. Macmillan, New York 1968.
- Dover (M.J.) : Aristophanic Comedy. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1972.
- Driver (T.F.) : The Sense of History in Greek and Shakespearian Drama. Columbia University Press. New York-London 1960.
- Ehrenberg (V.) : From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B.C., London - Methuen 1967.
- Idem : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, Basil Blackwell - Oxford 1951.
- Else (G.F.) : The Origin and Early form of Greek Tragedy. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1967.
- Idem : Aristotle's Poetics: The Argument. Harvard University Press 1957.
- Etman (Ahmed) : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in Greek with Summary in English), Athens 1974.
- Idem : "Cleopatra and Antony. A Study in the Art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens 1981) pp. 97-107.
- Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University Press 1896-1909.
- Idem : Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality, Oxford 1921.
- Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson-London 1973.

- Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by Douglas Garman). A Mentor Book, The New American Library 1964.
- Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.
- Ghiron-Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique, Paris-les Belles lettres, 1976.
- Grube (G.M.A.) : The Greek and Roman Critics. Methuen & Co LTD. 1965. University Paperback 1968.
- Guthrie (W.K.C.) : A History of Greek Philosophy. Cambridge University Press 1967-9.
- Idem : The Greeks and their Gods. London 1962.
- Idem : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge Ancient History vol. II Ch. XL 1961.
- Haigh (A.E.) : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications. Inc. New York, reprint 1968.
- Higginbotham (J.) ed. : Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen & Co. Ltd. 1969.
- Hight (G.) : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press 1949.
- Huxley (G.L.) : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber and Faber, London 1969.
- Jebb (R.C.) : The Attic Orators. New York 1962.
- Jones (J.) : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London. Reprint 1980.
- Kirk (G.S.) : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975.
- Kitto (H.D.F.) : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.
- Idem : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.

- Idem : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London 1961, reprint 1973. .
- Kordatou (I.) : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th.ed. Mboukoumane, Athens 1972.
- Lesky (A.) : History of Greek Literature. Translated by James Willis and Cornelia de Heer. London 1966 *
- Idem : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited, New York 1967.
- Livingstone (R.W.) : The Greek Genius and its meaning to us, 2nd ed. Oxford 1915.
- Lloyd-Jones (J.) : The Justice of Zeus. California 1972.
- Mc Neill (W.H.) & Sedlar (J.W.), edd : The Classical Mediterranean World. New York Oxford University Press 1969.
- Marc (C.) : The Human Thing: The Speeches and Principles of Thucydides. Chicago 1981.
- Mpezantakos (N.P.) : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's mind & to have the sense of having done wrong). Ph d. Thesis in Greek with Summary in English. Athens University 1980.
- Murray (G.) : The Literature of Ancient Greece. 3rd ed. The University of Chicago Press 1956.
- Nettleship (R.L.) : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London 1968.
- Nilsson (M.P.) : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. New York 1964.
- Idem : The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge 1932.
- Idem : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. New York 1972.

* عدنا أحيانا المترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوباناكيس A.G. Tsopanakis ونشرت طبعها الثانية عام ١٩٧٢ في سالونيكيا. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

- Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London, reprint 1974.
- Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.
- Robert (F.) : La Literature grecque (Que sais-je? no. 227), Presses Universitaires de France 1971.
- Romilly (J.De) : La tragedie grecque. Presses Universitaires de France 1970.
- Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell University Press 1968.
- Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen - London, reprint 1965.
- Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English, London, Methuen & Co Ltd 1959.
- Taplin (O.) : Greek Tragedy in Action. Methuen & Co Ltd. 1978.
- Tarn (W.) : Hellenistic Civilisation, 3rd edition, University Paperbacks, Methuen-London 1966.
- Griffith (G.T.)
- Van Groningen (B.A.) : Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs. (Translated into Greek by Odysseus Lampside), Athens' Academy 1980.
- Wace (A.J.B) & Stubbings (F.H.) : A Companion to Homer. Macmillan 1962.
- Waldock (A.J.A.) : Sophocles the Dramatist, Cambridge 1951.
- Webster (T.B.L.) : An Introduction to Sophocles 3rd ed., Methuen 1969.
- Idem : Studies in Later Greek Comedy. New York 1970.
- Whitman (C.H.) : Sophocles. A study of Heroic Humanism. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint 1966.
- Ziaka (G.D.) : Aristote dans la Tradition Arabe (in Greek), Thessalonica 1980.

المحتويات

المقدمة	٥
---------------	---

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته
من الملحمة إلى الشعر التعليمي

الفصل الأول : هوميروس المبدع الأول	١٧
١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية	١٧
٢ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية :	٣٠
(أ) وحدة الموضوع	٣٠
(ب) رسم الشخصيات	٥١
(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر	٦٢
(د) المنشد الملحمي وطبيعة عمله قديماً وحديثاً	٧٠
٣ - ما بعد هوميروس	٨٢
الفصل الثاني : هيسودوس : الإنسان الفرد والشاعر المعلم	٨٦
١ - ما بين الشعر الملحمي والتعليمي	٨٦
٢ - « الأعمال والأيام »	٩١
٣ - « أنساب الآلهة »	٩٩
٤ - ما بعد هيسودوس	١٠٣

الباب الثاني

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

صفحة

- الفصل الأول : الشعر الغنائى... معناه وأصوله ١٠٧
- الفصل الثانى : الشعر الإليجى والتعبير عن الذات فى إطار دولة
المدينة ١١٥
- الفصل الثالث : الشعر الإيامى ١٣١
- الفصل الرابع : الأغانى الفردية ١٣٩
- الفصل الخامس : الأغانى الجماعية ١٥٦

الباب الثالث

الدراما قة النضج الشعرى

- الفصل الأول : الولادة الطبيعية للدراما ١٨٥
- ١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية فى العقلية
الإغريقية ١٨٥
- ٢ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامى ١٩١
- ٣ - تيسيس وبدايات فن التراجيديا ١٩٩
- الفصل الثانى : التراجيديا : رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية ٢٠٩
- ١ - أيسخولوس محارب ماراتون وأبو التراجيديا ٢٠٩
- ٢ - سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج ٢٥٦
- ٣ - يوريبديدس والتمزق التراجيدى ٣٠٠

الفصل الثالث : الكوميديا بين الميلاد السياسي والإستغراق الذاتى	٣٣٢
١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى	٣٣٢
٢ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع فى	
الذات	٣٦٠

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

الفصل الأول : أدب الفلاسفة	٣٧١
١ - من الشعر إلى النثر	٣٧١
٢ - سقراط محاورًا	٣٧٩
٣ - أفلاطون متأرجحًا بين الشعر والفلسفة	٣٨٣
٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا	٣٩٩
الفصل الثانى : علم التاريخ	٤٠٤
١ - من الأساطير إلى الحقائق	٤٠٤
٢ - هيروdotوس أبو التاريخ	٤٠٧
٣ - ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ	٤٢٠
٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب	٤٢٨
الفصل الثالث : الخطابة أو فن الإقناع	٤٣١
١ - دور الخطابة فى الحياة الإغريقية	٤٣١
٢ - من أنتيفون إلى ديموستينيس	٤٣٦

الباب الخامس

الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

صفحة

٤٥٣	١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية
٤٦٧	٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد
٤٩٨	٣ - أحوال النثر
٥٠٧	الخاتمة
٥١٢	قائمة بالمختصرات (المستخدمة في الحواشى)
٥١٣	الحواشى: الباب الأول
٥١٧	الباب الثانى
٥٢٠	الباب الثالث
٥٢٨	الباب الرابع
٥٣٢	الباب الخامس
٣٣٥	قائمة منتقاة من المراجع
٥٤٧	قالوا عن هذا الكتاب

قالوا عن هذا الكتاب

«منذ بدأت مطالعة هذا الكتاب أحسست بمتعة حقيقية. فقد كانت سلاسة الأسلوب أشبه بأجنحة تحملني وسط حدائق نظرة بهيجة. ووجدت إلى جانب رشاقة الأسلوب وعمقه وأصالته منهج أستاذ وواع ودارس لموضوعه، حيث أنه كان يأخذني من نقطة إلى أخرى كما يأخذ الهادي المرشد ضيفه وسط المنعطفات... هذا كتاب لا غنى عنه في كل مكتبة وفي كل بيت».

د. ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق

«... الميزة الثانية للكتاب هي جاذبية العرض. فرغم أنه كتاب ليس بالقصير... إلا أنه كتاب شديد الإمتاع. وأعتقد أن القارئ الذي يمسه لا يضعه إلا كارهاً قبل أن ينتهي منه. أنا شخصياً أسكنت به ولم أتركه إلا بعد أن إنتهيت منه... وأعتقد أنه لو سألتني أي من طلابي عن كتاب واحد باللغة العربية عن الأدب الإغريقي عموماً سيقع إختيارى على هذا الكتاب».

د. ماهر شفيق فريد. أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة

«هذا كتاب متخصص، يقرؤه ويفهمه كل من يعرف القراءة والكتابة».

خيري شلبي. الناقد والمبدع المعروف

«الكتاب منجح بشكل ملحوظ في تقديم صورة علمية للأدب والشعر الإغريقي، ومصادره، ومنابعه وأهم الآثار التي تركها».

فتحى سلامة. الناقد والمبدع المعروف

«ثلاث مآثر تصدر هذا الكتاب... أولاً الوعي الكامل بإشكالية التعامل مع التراث، ثانياً رد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية، ثالثاً عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريقي».

د. عبد المتعم تليمة. أستاذ النقد والأدب العربي بجامعة القاهرة

«إي، إي، إي ببساطة أقول إن المكتبة العربية تزدهو بهذا الكتاب».

د. يحيى عبد الله. أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية بجامعة القاهرة

«بصفة عامة الكتاب عمل جاد، وبعد خلية كبرى لقراء اللغة العربية في مجال التعريف بالشعر الإغريقي، مع تميز الكتاب بالشمولية والإحاطة وحسن العرض ووضوح الأسلوب، ولعله من أفضل ما كتب باللغة العربية في هذا الموضوع حتى الآن».

د. مصطفى العبادى. رئيس قسم الحضارة اليونانية والرومانية بجامعة الإسكندرية

ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

By

**Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University**

* "I experienced some precious time of true gratification when I started perusing this book. The eloquent style of the book made me fly in feathers over gorgeous gardens of fair blossom. Besides its eloquent, profound and original style, the methodology adopted by the author renders him both learned and well-read in the subject in question. The systematic line of thought expounded in this book functions as a guiding hand to the reader through the various topics tackled in this book. This book is quite indispensable to every library".

Dr. Tharwat 'Okasha.
Ex-Minister of Culture.

* "... The second merit of this book is its stimulating presentation. Though the book is rather voluminous, it is extremely arresting. Once you start reading the book, it is very difficult to lay it aside before finishing it. To speak of myself, I did not leave it before finishing it. ... If a student of mine asks me about the one book in Arabic on Greek literature in general, I will definitely recommend this book".

Dr. Maher Shafiq Farid.
Professor of English Literature.
Cairo University.

* "This is a specialized book, yet the layman can read it and assimilate it quite easily"

Khairy Shalaby
Distinguished Critic and Creative Writer.

* "The book has remarkably succeeded in expressing an academic view of the sources as well as the influence of Greek literature".

Fathy Salama.
Distinguished Critic and Creative
Writer.

* "This book has three major merits... It deals with legacy quite proficiently, unveils the oriental origins of classical heritage and forges a link between our Arabic legacy and Greek tradition"

Dr. Abdul Moneim Tallima.
Professor of Arabic Literature and Criticism.
Cairo University.

* "This book can rightly be said to be the Arabic library object of pride".

Dr. Yrnia Abdullah
Professor of Classics
Cairo University.

* "Generally speaking, this book is a remarkable work. It introduces Greek poetry to readers of Arabic. The book is comprehensive, all-embracing, well-presented and eloquent. It is one of the best books written in Arabic on Greek Literature so far"

Dr. Mustafa El-Abady.
Head of the Department of Classics.
Alexandria University.

١٩٨٧/٥٧٧٤	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢١٥٧-٠	الترقيم الدولي
٣/٨٦/٥٥	

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

**ANCIENT GREEK LITERATURE,
A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY**

By

**Ahmed Etman
Professor of Classics
Cairo University**



DAR AL-MAAREF